Urheberrechte an der Regie.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der Juristischen Fakultät der Universität Leipzig

eingereicht von

Elisabeth Lilia

stud. iur. in Berlin-Wilmersdorf.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig
Großbetrieb für Dissertationsdruck
1914.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547013_0085

Inhaltsverzeichnis.

Seite

§ 1. Einleitung 1

Übersicht über den Verlauf der Untersuchung.

§ 2. Geschichtliche Entwicklung des Begriffes der Regie 2

Die ersten Anfänge. — Das Weimarer Theater unter Goethe. — Immermann. — Das Wiener Burgtheater unter Laube. — Bayreuth. — Die Meininger. — Max Reinhardt und die Moderne. — Die führenden Punkte der Entwicklung. — Abstraktion des Regiebegriffes.

§ 3. Allgemeine Voraussetzungen für die Entstehungsmöglichkeit eines regiellen Urheberrechtes 11

Das literarische Urheberrecht im allgemeinen. — Seine Voraussetzungen. — Die Zweiteilung der regiellen Leistungen. — Die Ergebnisse der Rahmenregie als urheberrechtsfähige Schöpfung. — Zustimmung und Gegenmeinung in der Literatur. — Die Schutzfähigkeit der Textregie.

§ 4. Der Gegenstand des regiellen Urheberrechtes. 28

Das schutzfähige Regiekunstwerk als selbständige Schöpfung. — Die Bedeutung der Bühnenanweisungen. — Typische Inszenierungen. — Interpretative Inszenierungen. — Die selbständige Schöpfung des beweglichen Bühnenbildes. — Die regielle Tätigkeit im Unterschied zur Pantomime. — Verschiedenheit ihres Schutzbedürfnisses.

§ 5. Urheberrechtliche Kollisionen 38

Unberechtigte Verwendung eines rechtlich geschützten Gegenstandes. — Anspruch auf Entfernung. — An-

Seite

fertigung des schutzfähigen Gegenstandes zu Inszenierungszwecken. — Etablissementserfindungen.

§ 6. Die urheberrechtliche Bedeutung des Anstellungsvertrages des Regisseurs 43

Die rechtliche Natur des Vertrages. — Bedeutung des Vertragsabschlusses in bezug auf das regielle Urheberrecht. — Urheberrechtlicher Vorbehalt zugunsten des Regisseurs. — Die Person des Berechtigten bei nichtvertraglicher Regelung. — Natur des Urheberrechts. — Kohler gegen Gierke. — Teilung der vermögensrechtlichen und urheberrechtlichen Funktionen. — Der analoge Fall der Angestelltenerfindung. — Rechtliche Konstruktion dieses Verhältnisses. — Ablehnung der Stellvertretungstheorie. — Die Verzichtstheorie. — Literatur und Gesetzgebung zu dieser Frage.

§ 7. Das Regiebuch und seine urheberrechtliche Bedeutung 62

Die Funktion des Regiebuchs. — Schutz des Regiebuchs als Schutz eines Bühnenwerkes oder Bearbeitung eines solchen. — Schutz des Regiebuches als einfacher Schriftwerkschutz. — Die Frage nach dem Eigentümer des Regiebuchs und der Person des Schutzberechtigten. — Ablehnung einer gewohnheitsrechtlichen Regelung.

§ 8. Die gesetzliche Ausgestaltung des regiellen Urheberrechtsschutzes 70

Der gegenwärtige Stand der gesetzlichen Regelung. — Künftige Ausgestaltung und Abänderungsvorschläge. — Schutz gegen Vervielfältigung. — Unmöglichkeit einer gewerbsmäßigen Verbreitung oder Aufführung des Regiekunstwerkes.

§ 9. Schluß 77

Zusammenstellung der gewonnenen Ergebnisse.

Literaturverzeichnis.

Allfeld, Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst und über das Verlagsrecht. München 1902.

Archiv für die zivilistische Praxis. Herausgegeben von Blume, Heck, Rietschel, Rümelin.

Enneccerus-Kipp-Wolff, Handbuch des bürgerlichen Rechts. Marburg 1913.

Entwürfe eines neuen Patentgesetzes, eines Gebrauchsmustergesetzes und eines Warenzeichengesetzes, nebst Erläuterungen. Berlin 1913.

Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Berlin 1888.

Genast, Aus Weimars klassischer und neuklassischer Zeit. Stuttgart 1905.

Gierke, Deutsches Privatrecht. Berlin 1895.

Goldschmidt, Das Recht der Angestellten an ihren Erfindungen. Halle 1909.

Hagemann, Die Regie. Berlin 1913.

Kohler, Lehrbuch des bürgerlichen Rechts. Berlin 1906.

Kohler, Handbuch des Patentrechts. Berlin 1900.

Kohler, Lehrbuch des Patentrechts. Berlin 1908.

Kohler, Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz. Mannheim 1892.

Lothar, Das Wiener Burgtheater. 1897.

Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. 1910.

Opet, Deutsches Theaterrecht unter Berücksichtigung der fremden Rechte. Berlin 1897.

Philippi, Münchener Bilderbogen. Berlin 1913.

Die Scene, Blätter für Bühnenkunst. Herausgegeben von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Berlin.

Siemens und **Budde,** Das Recht der Angestellten an den Erfindungen. Berlin 1908.

Wangemann, Das Recht der Angestellten an ihren Erfindungen. Berlin 1911.

Außerdem benutzte ich eine Reihe bislang meist noch ungedruckter gutachtlicher Äußerungen von Allfeld, Bloem, Gerhäuser, Opet, Osterrieth. — Herrn Dr. Carl Heine, dem Vorsitzenden der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, der mir die Gutachten liebenswürdigst zur Verfügung stellte, sage ich dafür meinen besten Dank.

§ 1.

Einleitung.

Die kunstvolle und künstlerische Ausgestaltung des Bühnenbildes durch Benutzung technischer Hilfsmittel aller Art ist eine der Hauptaufgaben des modernen Theaters. Der Regisseur, der für die „Inszenierung" verantwortlich zeichnet, ist ein wichtiger Faktor im heutigen Bühnenbetrieb. Sein Intutitionsvermögen, sein künstlerischer Geschmack und ästhetisches Empfinden sind grundlegende Momente für das Gelingen einer Aufführung.

Im Hinblick auf die selbständige künstlerische Tätigkeit des Regisseurs ist in unseren Tagen die Frage nach einem Rechtsschutz für seine Leistungen aufgeworfen worden. Die vorliegende Abhandlung wird es sich zur Aufgabe machen, eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu suchen. Eine Abhandlung, die über „Urheberrecht an der Regie" handelt, wird zunächst den Begriff der Regie festlegen müssen; sie wird ferner zu prüfen haben, ob bei dem Regiekunstwerk die Erfüllung der Entstehungsvoraussetzungen eines Urheberrechts begriff-

lich möglich ist; sie wird sich mit dem näheren Gegenstande dieses Schutzes zu beschäftigen haben, mit der Frage nach der Person des Rechtsträgers; sie muß endlich die urheberrechtliche Bedeutung des Regiebuches würdigen und zuletzt die Frage nach einem gesetzlichen Schutz de lege lata und de lege ferenda beantworten.

Die Möglichkeit und Notwendigkeit eines regiellen Urheberrechtes wird heute einerseits mit Eifer bejaht, anderseits von einer Reihe angesehener Gelehrter und Fachmänner verneint. Die vorliegende Abhandlung soll die Berechtigung dieser entgegenstehenden Behauptungen untersuchen. Ohne unmittelbar von den positiven Gesetzesbestimmungen auszugehen, wird sie nach allgemeinen urheberrechtlichen Gesichtspunkten eine Lösung des Problems anstreben und daran anschließend in eine Betrachtung der gesetzlichen Regelung eintreten.

§ 2.

Geschichtliche Entwicklung des Begriffes der Regie.

Der Begriff der Regie läßt sich nur nach praktischen Gesichtspunkten bestimmen. Diese haben aber im Laufe der Zeit so erhebliche Veränderungen erfahren, daß es, um ein einwandfreies Resultat zu erzielen, nötig erscheint, die historischen Grundlagen und den Entwicklungsgang des modernen Regieinstituts in knappen

Zügen zu verfolgen.[1]) Die Ergebnisse dieser Betrachtung werden uns die einheitlichen Gesichtspunkte und damit die grundlegenden Faktoren für eine Begriffsbestimmung bieten.

In ältesten Zeiten, seit man überhaupt das Theater schon als eigentliches Theater, nicht nur als mönchische Veranstaltung zu religiösen Zwecken ansprechen kann, ist von einer technischen Leitung der Aufführung noch keine Rede. Jede Betätigungsmöglichkeit für einen solchen Oberleiter hätte auch der Natur des Instituts nach gefehlt. Die Dekorationen waren die denkbar einfachsten, sehr oft fehlten sie vollständig. Es ist allbekannt, mit welch primitiven szenischen Mitteln die Shakespeareschen Stücke zu Lebzeiten des Dichters gespielt wurden. Die berühmte Tafel an der Bühnenrampe, die der Phantasie des Zuhörers zumutete, sich zu den agierenden Personen die nötige Szenerie in Form eines Waldes, einer Heide, eines Königsschlosses oder eines Gefängnisses vorzustellen, wird zwar heute in das Reich der Fabel verwiesen.[2]) Doch bleibt der Umstand, daß eine solche Überlieferung entstehen konnte, charakteristisch für die Bedürfnislosigkeit und Einfachheit der Aufführungen in jener Zeit.

---

[1]) Wir folgen damit zugleich dem Leitwort, das Kohler seinem „Literarischen und Artistischen Kunstwerk“ vorangestellt hat: „Der richtige Weg zur Erkenntnis des Autorrechts führt durch die Erkenntnis der Kunst hindurch“.

[2]) Martersteig, Theater S. 124.

Während der folgenden „Lehr- und Wanderjahre“ des deutschen Theaters trat anfangs in dem technischen Betriebe keine Veränderung ein. Erst als die Theaterunternehmungen seßhaft wurden, dazu eine höhere künstlerische Idee fördernd eingriff, wurde ein Fortschritt bemerkbar. Die führenden Geister der deutschen Gelehrtenwelt fingen damals an, an dem Theater und seiner Entwicklung lebhaftesten Anteil zu nehmen.[3])

Den weitgehendsten Einfluß auf die Ausgestaltung des Theaters hat vor allem Goethe ausgeübt, der während seiner langjährigen Leitung des Weimarer Hoftheaters eine durchgreifende Änderung des üblichen Bühnenbetriebes bewirkte. Er strebte besonders an, in Rhetorik, Plastik und Mimik ein einheitliches, durch inneren Zusammenhang geeintes Ganzes zu schaffen, die „Harmonie des Ganzen“ zu erreichen. Weniger wichtig erschien ihm die Ausgestaltung des äußeren Bühnenrahmens. Die Anordnungen der Dekorationen und Kostüme, die Anleitung der Statisten, wurde den „Wöchnern“, einem Schauspielerkollegium von drei Mitgliedern, übertragen.[4])

---

[3]) So als einer der ersten der vielgeschmähte Leipziger Prof. Gottsched, der durch Vertreibung des Hanswurst von der Bühne und Einführung des feierlichen Tragödienstiles der Franzosen das künstlerische Niveau bedeutend hob. Ferner Lessing, der in Hamburg das deutsche Nationaltheater aus der Taufe hob und es in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ auf seinem Werdegang begleitete.

[4]) Ein ähnliches Institut, aus drei Schauspielern bestehend, hatte sich am Wiener Burgtheater gebildet. Erst Laube hat seinen

Sie hatten die Aufgabe, die technischen Hilfsmittel zu verwalten, während Goethe sich persönlich nur an der sorgfältigen Einstudierung und an der Durchbildung der Schauspieler beteiligte. Dabei kümmerte er sich um das Gehen und Stehen, die Nuancierung des Gebärdenspieles,[5]) ganz besonders aber um die Sprachtechnik. Der später so verrufene Weimarer Stil, der bei den Epigonen allerdings in ein hohles, deklamatorisches Pathos ausartete, stellte zu Goethes Zeiten und unter seiner Leitung den ersten Versuch dar, eine für Versdramen geeignete Bühnensprache zu schaffen. Goethe schwebte dabei stets die Vereinigung von Kunst und Natur vor, die Verschmelzung dieser beiden Faktoren zu einer untrennbaren Einheit: Kunst und Natur sei eines nur.[6])

Anschließend daran ist mit kurzen Worten die Immermannsche Leitung des Düsseldorfer Stadttheaters zu erwähnen. Hier trat neben die Pflege des Wortes im Goetheschen Sinn ein neues Moment: man versuchte die Ausstattung individueller als bisher zu gestalten, sie

---

Einfluß beseitigt, indem er ihm die Verwaltung der regiellen Funktionen entzog und die Mitglieder zu einer Art Hausoffiziere machte. Lothar, Burgtheater S. 97.

[5]) Das alles war für die damalige Zeit etwas durchaus Neues. Genast erzählt, daß ein solches Beginnen von Goethes Zeitgenossen vielfach als „Kleinlichkeit“ ausgelegt wurde.

[6]) Nach einer besonders gelungenen Aufführung sagte Goethe zu den Mitwirkenden: „Nun sind wir da, wo ich euch haben wollte. Natur und Kunst sind jetzt auf das engste miteinander verbunden“. Genast S. 106.

dem Charakter des Stückes anzupassen. Namentlich die Inszenierung von Massenszenen wurde hier zum ersten Male mit besonderem Ernst versucht und ihre möglichst natürliche Ausgestaltung als eine der Hauptaufgaben betrachtet.[7])

Bedeutungsreicher als die Immermannsche Epoche am Düsseldorfer Theater, die doch letzten Endes der Versuch eines in Theatersachen geschickten, aber nicht fachmännisch durchgebildeten Dilettanten geblieben ist, erscheint für die geschichtliche Betrachtung der Regie das Schicksal des Burgtheaters in Wien unter seinem berühmtesten Direktor Heinrich Laube.

Entgegen aller bisher herrschenden Praxis nahm sich Laube in gleicher Weise der betriebstechnischen und schauspielerischen Vorbereitung einer Aufführung an. Er räumte zunächst mit den wenig erfreulichen Überresten der zur Manier gewordenen Weimarer Schule gründlichst auf und schuf einen neuen Bühnenstil, als dessen oberstes Gesetz er Natürlichkeit in Sprache und Spiel proklamierte. Er war künstlerischer und technischer Leiter seines Instituts zugleich. Die verhängnisvolle Trennung dieser Funktionen, die in der geschichtlichen Entwicklung begründet lag, wurde von ihm aufs glücklichste überwunden und den bislang sich schneidenden Kreisen damit ein gemeinsamer Mittelpunkt gegeben.

---

[7]) Hierzu Fellner, Die Geschichte einer deutschen Musterbühne.

Unter der persönlichen Aufsicht und Mitarbeit Laubes wurde auf den zahlreichen Proben das gewünschte Gesamtbild für eine Aufführung in minutiöser Kleinarbeit erreicht, das schauspielerische Ensemble zu einer in sich gefestigten Einheit gestaltet. Bei der rein ausstattungsmäßigen Herstellung des Bühnenbildes machte Laube sich eine gewählte Einfachheit zum Prinzip, die mehr durch Gediegenheit als durch Reichtum der Mittel wirken sollte. In diesen Bestrebungen ging er manchmal sogar über das Ziel hinaus und verfiel in eine gefährliche und unkünstlerische Typisierung. Er fand nicht die individuelle Note, die z. B. den Krönungssaal eines englischen Königsschlosses von dem Bankettsaal des Pilsener Rathauses scheidet. Beide waren für ihn lediglich Konkretisierungen des gemeinsamen Oberbegriffes „Festsaal".[8])

Ein wichtiges Moment, das Laube in der Entwicklungsgeschichte der Regie gesetzt hat, darf nicht vergessen werden: er schuf zuerst die symbolische

[8]) Diese Eigenheit erscheint verständlich, wenn man Laube als den vornehmsten Interpreten der klassischen, namentlich der Schillerschen und Goetheschen Dichtungen ansieht. Die szenischen Bemerkungen in diesen Stücken setzen uns durch ihre verblüffende Kürze und Farblosigkeit in Erstaunen. Während bei den fast zu ausführlichen Bühnenanweisungen moderner Dramatiker, z. B. Gerhart Hauptmann oder Gabriele d'Annunzio, Laube kaum mit seiner nur skizzierenden, nicht detaillierenden Inszenierungsweise ausgekommen wäre, lassen die knappen Angaben in klassischen Stücken dem Regisseur zu größerer oder geringerer Breite Raum.

Inszenierung, die die seelischen Vorgänge durch die äußere Gestaltung des Bühnenbildes ausdrücken sollte.[9])

Die folgende Epoche in der Entwicklungsgeschichte der äußeren Theaterleitung läßt sich unter dem Worte „Bayreuth“ zusammenfassen. Von Wagner, der den Begriff des Gesamtkunstwerkes geschaffen hat, ging eine neue Ära für das Theaterleben aus. Die Inszenierungen, die in Bayreuth von Wagner und seinen künstlerischen Freunden hergestellt wurden, sind grundlegend geworden für jede spätere Fortbildung.

Die Ausgestaltung des Bühnenbildes an sich wurde hier nicht in zweite Linie zurückgedrängt. Das, was den Feinden Wagners als Hang zu Äußerlichkeiten erschien, war in Wahrheit das Bedürfnis des Künstlers, sein Werk auf der Bühne harmonisch durchgestaltet zur Geltung kommen zu lassen, den geistigen Gehalt des Stückes in seiner vollen Entfaltung und in seiner Wirkung auf den Zuschauer von den Fesseln der widerstrebenden Materie zu befreien. Dazu mußte vor allem jede Unnatur und Künstelei ferngehalten werden. Durch technische Fortbildung wurden die illusionsgefährdenden Hilfsmittel der zeitgenössischen Bühne, wie gemalte Kartons und Kulissen, unkünstlerische Versatzstücke, schlechte Beleuchtungseinrichtungen, nach bestem Ver-

[9]) Es handelt sich um die Inszenierung des letzten Aktes von „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Ähnliche Gedanken hat nach Laube erst Max Reinhardt wieder für seine Inszenierungen verwandt.

mögen ausgeschaltet. Durch unermüdliche Verbesserungen und die größte Sorgfalt für selbst den kleinsten Umstand wurde ein wundervoll harmonisches Gesamtbild geschaffen, in das sich die Bühnenhandlung wie in ihren Rahmen fügte.[10])

Über Bayreuth gelangen wir zu der letzten Etappe unseres geschichtlichen Überblickes, zu den Meiningern. Die Prinzipien dieser Schule sind allzu bekannt, als daß es einer genaueren Darlegung derselben bedürfte. Die Meininger förderten vor allem die äußere Bühnenausstattung, indem sie alles Theatermäßige beseitigten und Echtheit und historische Genauigkeit für Dekorationen, Kostüme, Waffen usw. forderten. Sie haben für klassische Dramen den maßgebenden Stil geschaffen, der uns, wenn auch bereits schematisiert, bis auf den heutigen Tag im wesentlichen erhalten ist.[11])

Zwei Momente sind für die Bestrebungen der Meininger besonders wichtig. Sie brachten einmal die Inszenierung von Massenszenen zur Vollendung durch eingehende Anleitung und Ausbildung des Statistenmaterials, namentlich aber durch Verwendung einer

---

[10]) Philippi S. 117/18: Nichts, auch nicht das Winzigste entging seinem Blick; er verbesserte Kostümfehler, verstärkte oder verminderte Beleuchtungseffekte, regelte die Tempi! Einen erfindungsreicheren, genialeren Regisseur hat es nie gegeben.

[11]) So hat z. B. das Kgl. Schauspielhaus zu Berlin den Wallenstein-Fundus der Meininger erworben und benutzt ihn noch heute zu seinen Aufführungen.

genügenden Menge von Leuten. Ferner haben sie die Einheitlichkeit der Aufführungen dadurch gehoben, daß sie die allzu sichtbaren, in Position, Kostümierung und Haltung hervortretenden Unterschiede zwischen Helden- und Chargenspieler beseitigten. Das Starwesen hat durch sie eine erhebliche Einschränkung erfahren.

Im Anschluß an die Meininger gelangen wir zu unserer Zeit. Sie hat den verwaltungstechnischen Apparat des Theaters in verschiedener Beziehung verfeinert und fortgebildet. Sie hat die Reliefbühne und die Massivdekorationen geschaffen und damit der Raumgestaltung neue Perspektiven eröffnet. Sie hat die Gesamtheit der vorbereitenden und leitenden Funktionen in der Hand eines Mannes vereinigt und ihm in dem Theaterbetriebe den denkbar weitgehendsten Einfluß eingeräumt.

Wir sind am Ende der Entwicklung angelangt. Ihre Betrachtung hat uns gezeigt, wie sich die verwaltende Seite des Bühnenbetriebes im Laufe der Zeiten zu einem einheitlichen Geschäftskreis zusammengeschlossen hat, der sämtliche näheren und entfernteren Vorbereitungshandlungen für eine Aufführung in sich begreift, wie für diesen Aufgabenkomplex ein besonderer Funktionär geschaffen wurde, dessen Tätigkeitsgebiet auf die Gesamtheit der betriebstechnichen Voraussetzungen der Aufführung ausgedehnt worden ist. Diese Ergebnisse geben uns den Anhalt für eine Begriffsbestimmung der Regie. Ich schlage folgende Fassung vor: Regie ist die bühnenmäßige Inszenierung des Stückes, die sich nicht

nur auf die sinnlich wahrnehmbare Einrichtung und Ausgestaltung des äußeren Bühnenrahmens bezieht, sondern auch die lebendige Gestaltung des gesamten Bühnenbildes zur Aufgabe hat. „Die Tätigkeit des Regisseurs geht dahin, mit allen Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur technischen Darstellung zu bringen."[12])

Die Tätigkeit des Regisseurs ist nach modernen Begriffen eine allumfassende. Er tritt schaffend ein, wo es sich um die körperliche Verdichtung von bislang nur in der Phantasie des Autors bestehenden Vorstellungen von Dingen der materiellen Sinnenwelt[13]) handelt. Es ist gleichsam eine zweite, diesmal konkretisierte Schöpfung des Stückes, die durch das eigenartige Wesen der dramatischen Dichtung bedingt wird; denn „Ein Kunstwerk wird nur dadurch zum Kunstwerk, daß es in Erscheinung tritt".[14])

§ 3.

Allgemeine Voraussetzungen für die Entstehungsmöglichkeit eines regiellen Urheberrechtes.

Aus der bedeutungsvollen Stellung, die die Regie im modernen Theaterleben erlangt hat, rechtfertigt sich

---

[12]) So Hagemann, Die Regie S. 33.

[13]) Nämlich den konkreten Hintergrund des Stückes!

[14]) Ausspruch Richard Wagners.

die Frage nach einer Schutzmöglichkeit für die Schöpfungen des Regisseurs.

Wir haben zu untersuchen, ob sich ein urheberrechtlicher Schutz für das Regiekunstwerk konstruieren läßt. Wir stellen also zunächst einmal die allgemeinen begrifflichen Voraussetzungen für die Entstehung eines Urheberrechtes fest und prüfen dann in zweiter Linie, ob die Erfüllung dieser Erfordernisse bei der Regie begrifflich möglich ist.

Urheberrecht an literarischen und künstlerischen Erzeugnissen ist das Recht der alleinigen Verfügungsmacht und Verfügungsfähigkeit über das vom Künstler geschaffene Werk, die Befugnis zur Verbreitung, Vervielfältigung, Veräußerung, zum in den Verkehrbringen in jeder Art und Weise. Wer ein Drama ohne Erlaubnis des Autors aufführt, wer einen Roman ohne Gewähr des Verfassers abdruckt, ein Bild unberechtigt kopiert oder eine Bronzestatue nachgießt, verletzt das Urheberrecht des geistigen Eigentümers.[1])

---

[1]) Dieser Ausdruck ist allerdings nicht völlig zutreffend, da man von einem „geistigen Eigentum“ an sich nicht sprechen kann. Unter Eigentum versteht man juristisch gesprochen das dingliche Recht an einer Sache, an einem körperlichen Gegenstande der vernunftlosen Natur, nicht dagegen das Recht an einer rein geistigen, nicht konkret zu fassenden Schöpfung. Ein Eigentum ist nur möglich an dem Manuskript als solchem; hier handelt es sich aber um das Recht an dem Inhalt der Schrift. Der Ausdruck hat sich trotz seiner Ungenauigkeit aus der Entwick-

Damit ein Urheberrecht entstehen könne, müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. Es genügt z. B. nicht, daß der Dichter eine Szene seines Stückes vollständig im Kopf hat; es ist vielmehr erforderlich, daß das Werk in irgendwelcher Gestaltung an die Außenwelt tritt, seinem Schöpfer und anderen sichtlich erkennbar erscheint. Das ist schon deshalb nötig, weil vor diesem Augenblick der Objektivierung der Schöpfung von ihrem Schöpfer ein Eingriff in die geistige Sphäre des Verfassers unmöglich ist, der eines Rechtsschutzes also nicht bedarf.

Zur Fixierung genügt jedwede Form der Äußerung: Rezitieren, schriftliche Niederlegung, Aufführung.[2])

In Betracht kommen nur die Erzeugnisse eines selbstschaffenden Geistes. Auszuscheiden sind ab initio alle diejenigen Tätigkeiten, die in Reproduktion bereits geäußerter und niedergelegter Gedanken bestehen.[3])

---

lungszeit des Urheberrechts erhalten und ist, wie Gierke bemerkt (DPrivR. Bd. 1 S. 750, 761 Anm. 52), ungefährlich und anwendbar, solange man nicht juristische Begriffe mit ihm wiedergibt.

[2]) Für den letzteren Fall bietet die altitalienische „commedia del' arte" ein treffendes Beispiel. Hier geschah die geistige Schöpfung des darzustellenden Werkes durch plötzliche Inspiration im Augenblicke der Aufführung. Die Schauspieler schufen in momentaner Eingebung gemeinsam ein Bühnenstück, das vor der Aufführung noch in keiner Form existierte. — Auf die commedia del' arte ließe sich vielleicht auch mutatis mutandis der Begriff der Etablissementserfindung verwenden (s. dazu unten § 5).

[3]) Hierbei ist zu unterscheiden: derselbe Gedanke kann sowohl in verschiedener Form wie auch in verschiedener Gestaltung

Ferner ist es nötig, daß die Schöpfung sich als künstlerische darstellt, die gewisse subjektive Empfindungen zum Ausdruck bringt, einen Seelenvorgang widerspiegelt.[4][5])

Die Erfordernisse für die Möglichkeit eines Urheberrechtsschutzes sind damit genannt: eine künstlerische Eigenschöpfung, die in irgendeiner Weise an die Außenwelt tritt.

Bei der Anwendung der gewonnenen Resultate auf die Regie ergibt sich zunächst die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Text- und Rahmenregie.[6])

---

jedesmal neu und originell verwandt werden, ein Motiv wechselvoll benutzt werden, so daß man wohl bei beiden Fassungen von einer selbständigen Schöpfung reden kann. (Man denke z. B. an die verschiedene dichterische Verwertung, die der Nibelungenstoff erfahren hat.) Es handelt sich nur darum, daß nicht etwa u. a. die Herausgabe der Werke eines klassischen Dichters oder aufgefundener Handschriften als eine des Urheberrechtes teilhaftige Schöpfung anzusehen ist.

[4]) So mit besonderer Betonung Kohler, Autorrecht S. 135.

[5]) Das künstlerische Moment soll hier den Gegensatz ausdrücken zu rein praktischen oder wissenschaftlichen Schöpfungen. Ein Kursbuch, Kurs- und Theaterzettel, wissenschaftliche Entdeckungen sind nicht urheberrechtlich geschützt. Denn es liegt hier zwar eine gedankliche, aber unschöpferische Tätigkeit vor. Zudem widerspräche es der Zweckbestimmung dieser Produkte, die in ihrer Verbreitung zu allgemeiner Kenntnisnahme besteht, wollte man an ihnen ein ausschließliches Verfügungsrecht ihres Herstellers (nicht Schöpfers!) konstruieren.

[6]) Leider findet sich diese Unterscheidung in keiner der gutachtlichen Äußerungen, was deren Verwendbarkeit erheblich beeinträchtigt.

Textregie ist die Tätigkeit des Regisseurs, die sich auf das rein Sprachliche einer Aufführung erstreckt, die Direktiven an den Schauspieler über Ton, Auffassung der Rolle, Deklamation, die Festlegung des Dialoges in seiner endgültigen Gestaltung.

Die Rahmenregie umfaßt hingegen die Prägung des äußeren Rahmens der Aufführung, zu der die Einrichtung der Szenerie, die Fixierung des Gebärdenspieles der Schauspieler, die Verwendung bühnentechnischer Hilfsmittel aller Art usw. gehört. Beide Regiezweige bieten ein sehr verschiedenes Bild und verlangen eine gesonderte Betrachtung.

Wir untersuchen zunächst, ob bei der Rahmenregie ein Urheberrecht möglich erscheint.[7]) Die Beantwortung dieser Frage hängt davon ab, welche Bedeutung man der äußeren Bühnenausgestaltung überhaupt zulegt. Faßt man sie als etwas rein Nebensächliches auf, das nur da ist, um den nötigen Hintergrund für die eigentliche Handlung zu geben, als ein notwendiges Requisit, das

[7]) Nicht behandelt wird hier der Fall, daß sich der Regisseur bei der Ausgestaltung des Bühnenbildes gleichzeitig persönlich als Maler oder als Architekt betätigt und damit den künstlerischen Rahmen für das Stück selbst schafft. (Als Beispiel nenne ich Ferdinand Bonn, der die Kulissen für seine Inszenierungen häufig selbst zu malen pflegte.) Hier ist er selbstverständlich rechtlich geschützter Urheber der einzelnen von ihm herrührenden Kunstwerke. Gegenwärtig steht aber die Frage zur Diskussion, wie der rechtliche Schutz für das gesamte Bühnenbild zu konstruieren ist.

durch die Eigenart der Theateraufführung bedingt ist, so erscheint der Gedanke eines Urheberrechtes daran unmöglich; denn wir haben hier nicht eine selbständige geistige Schöpfung vor uns, sondern ein nebensächliches Ding, das bei der Ausgestaltung des eigentlichen Geisteswerkes, der Auffassung als Ganzes, nur Annex ist.[8])

Anders gestaltet sich das Ergebnis, wenn wir auf die Theater zurückgreifen, die die Bühnenausstattung in gewisser Beziehung als Selbstzweck betreiben. Dabei ist zu unterscheiden:

I. Das Theater macht die prunkvolle Ausgestaltung des Bühnenbildes zur Hauptsache. Die an sich unbedeutende Handlung des Stückes tritt neben der kostbaren Inszenierung völlig zurück. Das Stück selbst ist gleichsam nur dazu da, den Rahmen für die Ausstattung zu liefern, also gerade umgekehrt wie die gewöhnlichen Verhältnisse. Das glanzvolle Bühnenbild soll einen Augenreiz auf das Publikum ausüben; die Schaulust wird zu diesem Zweck noch durch Einflechten von Tänzen, Kostümaufzügen usw. verstärkt.

Ist ein solches Machwerk eine künstlerische, urheberrechtsfähige Schöpfung? Man möchte auf den

---

[8]) Diese Auffassung findet sich in der Theaterpraxis unserer Tage von bedeutenden Regisseuren tatsächlich vertreten. So ist z. B. Carl Heine, wie er mir freundlichst mitteilte, durchaus der Ansicht, daß wegen der gänzlich untergeordneten Natur des konkreten Aufführungsrahmens ein rechtlicher Schutz für diesen unmöglich und unangebracht ist.

ersten Blick diese Frage verneinen, und doch sind alle notwendigen Voraussetzungen zur Entstehung eines Urheberrechtes gegeben. Es handelt sich im vorliegenden Fall um eine selbständige geistige Schöpfung, die ein von ihrem Schöpfer getrenntes, objektiviertes Dasein führt.[9]) Die Fixierung des „künstlerischen Gedankens" erfolgt durch das Mittel der Sprache, und zwar durch die sinnbildliche, d. h. durch erklärende Darstellung mittels Gegenständen der Außenwelt. Damit ist dem Erfordernis der äußeren Gestaltung des Urheberrechtsgegenstandes vollauf genügt.[10]) Es handelt sich endlich um eine künstlerische Gedankenäußerung.[11])

---

[9]) Scene 1912 Heft 10 S. 47.

[10]) Dadurch, daß diese „Fixierung" nur von beschränkter Dauer ist, läßt sich vielleicht gegen die Wahl dieses Ausdruckes, nicht aber gegen die Urheberrechtsfähigkeit der vorliegenden Schöpfung ein Einwand erheben. Denn auch das nur gesprochene Gedicht ist bereits schutzfähig, trotzdem es noch weit weniger „fixiert" erscheinen muß als das Regiekunstwerk, das eines gewissen festen Hintergrundes nicht entbehrt.

[11]) Die künstlerische Natur solcher Aufführungen läßt sich nicht bestreiten. Künstlerisch soll hier lediglich einen gewissen Gegensatz zu „wissenschaftlich" ausdrücken. Es bedeutet die Betätigung freierer seelischer Instinkte und Geisteskräfte bei der Entstehung des Werkes, nicht etwa ein ästhetisches Werturteil über die Schöpfung selbst. Von dem letzten Gesichtspunkt aus wäre allerdings solchen Schöpfungen der künstlerische Charakter oft abzusprechen; der Ausdruck „künstlerisch" ist eben nur in dem eben dargelegten Sinn zu verstehen. — Man könnte bei den Regieleistungen der Ausstattungstheater vielleicht an eine Par-

II. Es kommen hierbei ferner diejenigen Theater in Betracht, die bei Ausgestaltung der Aufführung die Rahmenregie nicht als etwas Nebensächliches behandeln, sondern die Raumgestaltung dazu benutzen, geistige Eindrücke höherer Art zu vermitteln, den Gehalt des Stückes dadurch zu interpretieren.

Als bestes Beispiel kann hier auf die Ödipus-Inszenierung von Max Reinhardt verwiesen werden. Die Hauptwirkung der Aufführung lag neben der kraftvollen Verkörperung der führenden Rollen in der Art und Weise, in der der Charakter des Stückes durch die Inszenierung seinen Ausdruck gefunden hatte. Wenn zu Beginn die verzweiflungswütende Volksmenge in rasendem Anlauf den Palast des Königs stürmte, wenn sich diesem Volkswirbel gegenüber die ernste Gestalt des Herrschers zeigte und zu der Menge sprach, so war es durch diese

---

allele zu der Pantomime denken. Allerdings sucht die letztere einen fortlaufenden Gedanken zur plastischen Darstellung zu bringen, während bei der Ausstattungsregie nur das einzelne Bühnenbild an sich als geistige Schöpfung schutzfähig und schutzberechtigt erscheinen kann. Es bleibt indessen interessant festzustellen, daß auf Grund der Beschlußfassung der Berner Konvention der § 1 Abs. 2 UrhRG. sich dahin ausspricht, daß die Pantomime auch dann Schutz genießen soll, wenn sie anders als durch schriftliche Mittel fixiert wird. Wir haben darin einen Beweis, deß die Verkörperung eines Geisteswerkes mittels rein sinnlich faßbarer Gegenstände ohne Zutat der Wortsprache vom Gesetz als schutzberechtigt anerkannt wird. Damit ist im Prinzip die Möglichkeit jedweder anderen Fixierungsweise zugestanden.

eigenmächtig geschaffene Einführung in die Tragödie dem Regisseur gelungen, den Gedanken, der den ersten Teil des Stückes beherrscht, ohne das Wort des Dichters in körperlicher Gestaltung zum Ausdruck zu bringen.

Eine solche Inszenierung ist zweifellos eine urheberrechtsfähige Schöpfung. Alle nötigen Voraussetzungen für die Entstehung eines Urheberrechts, eine selbständige, künstlerische, an die Außenwelt getretene Geistesschöpfung, sind gegeben.[12])

Der schöpferische Charakter der Regieleistung wird indessen fast durchweg abgelehnt. Die hier dargelegte Ansicht findet sich mit nicht einwandfreier Begründung bei Osterrieth;[13]) er begründet seine Meinung mit einem mir wenig glücklich scheinenden Vergleich der Regieleistung mit der Adaptierung eines Musikstückes für mechanische Instrumente und führt aus, das Regiekunstwerk sei „mindestens" ebenso sicher eine Geistesschöpfung wie diese Übertragungstätigkeit. Diese ist aber gerade keine Schöpfung, sondern ein Nachschaffen,

---

[12]) Ein Vergleich der unter I und II im Text gegebenen Fälle zeigt deutlich, daß der Begriff des „künstlerischen" hier nicht im Sinne von ästhetisch wertvoll gebraucht ist. Nach der maßgebenden Begriffsbestimmung ist es unumgänglich, die geniale Ödipus-Inszenierung ebenso wie die Revue eines Ausstattungstheaters in dieselbe Rubrik zu bringen.

[13]) Ebenso Gerhäuser, Opet, der allerdings eine Entscheidung über das schöpferische Moment von Fall zu Fall vorschlägt.

ein Bilden nach vorhandenem Stoffe, der unverändert in anderer Erscheinungsform vor uns treten soll. Prinzipiell liegt dieser Gedanke ja auch der Regie zugrunde: setzt man die beiden Tätigkeiten vorbehaltslos gleich, so müßte man zu einer Ablehnung der schöpferischen Natur der Regie kommen; aber der Vergleich zeigt gerade, daß beide Vorgänge verschieden sind. Die Adaptierung des Musikstückes ist sicher eine künstlerische, aber doch rein reproduzierende Tätigkeit; die Regieleistung schafft hingegen neue, selbständige Werte, sie ist wahrhaft schöpferisch. Wer eine Beethovensche Symphonie für das Mignonklavier adaptiert, darf und soll nicht selbständig schöpferisch tätig werden, sondern Note für Note den Urtext getreu nachbilden. Der Regisseur muß aber über ein bloßes Kopieren des Stückes hinausgehen. Ihm liegt mehr ob als eine Übertragung des Buchdramas in die Raumdimension, eine bloße Verkörperung von Gedanken. Er kann, wie das letzte Beispiel zeigte, eine neue, eigene künstlerische Schöpfung bei Aufführung der Dichtung schaffen. Bei der Adaptierungstätigkeit ist ein solches Beginnen völlig unmöglich.

Die Gegner der hier vertretenen Meinung gehen demgegenüber von dem Gedanken aus, daß es sich bei der Inszenierung des Stückes um eine nachschöpfende Tätigkeit handle. So hat sich vor allem Kohler[14])

---

[14]) Scene 1913 Heft 6 S. 83.

dahin ausgesprochen, daß ein Schutz nur möglich sei, wenn eine zur Reproduktion geeignete Fixierung[15]) der nachschöpfenden Tätigkeit vorliege.[16])

Begründet wird diese Ansicht damit, daß der Regisseur sich im wesentlichen an die Intentionen des Dichters zu halten habe. Dieser besonders von Allfeld[17]) hervorgehobene Grund erscheint mir nicht durchschlagend. Weil der Regisseur nach gewissen, ihm vorgezeichneten Direktiven schaffen soll, weil ihm eine Art Richtschnur gegeben ist, nach der er seine Tätigkeit einzurichten hat, deshalb ist er doch nicht auf bloßes Nachempfinden beschränkt, zum Nachschöpfer degradiert. Unter diesem Gesichtspunkt müßte man schließlich auch den Dichter, der ein Festspiel für eine bestimmte Gelegenheit in angegebenem Sinne schreiben soll, oder den, der für irgendeine Vereinigung ein Stück mit den ausgesprochenen

---

[15]) Zu diesem Ausdruck vgl. S.17 oben.

[16]) Immerhin enthält diese Meinung bereits ein bedeutendes Zugeständnis zugunsten der Regieleistung gegenüber der Äußerung S. 61 Anm. in Kohlers „Literarisch-Artistischem Kunstwerk“: Hier wird die Möglichkeit eines regiellen Schutzes grundsätzlich verneint, denn die Theaterausstattung, bestehend aus dem Arrangement der Zimmer, der Gruppierung der Naturobjekte, sei „ebensowenig ein Kunstwerk, wie ähnliche Arrangements im Leben es sind“. „Sofern nur ein Theater das Recht hat, ein Stück zu geben, hat es auch zugleich das Recht, es in der Ausstattung zu geben wie ein anderes Theater“. In dieser Allgemeinheit läßt sich die Auffassung wohl heute kaum mehr halten!

[17]) In seiner gutachtlichen Äußerung.

Tendenzen dieser Bewegung zu propagandistischen Zwecken schreibt, als nachschöpferisch hinstellen, weil er sich an die ihm von einem anderen gegebenen Direktiven gehalten hat. Soll er etwa nur da als selbständiger Schöpfer anzusehen sein, wo er sich von diesen Richtlinien entfernt, wo er, wie das ja bei Festspielen vorkommen soll, in anderem als dem verlangten Sinne gedacht und geschaffen hat? Ist der Regisseur nur da „Schöpfer", wo er sich von den Ideen des Dichters entfernt und selbständig die Aufführung des Stückes ausbaut?

Ich glaube, es handelt sich bei dieser Auffassung um eine zu enge Auslegung des Begriffes der Schöpfung. Der schöpferische Charakter einer Geistesarbeit kann nicht dadurch zerstört werden, daß die Anregung, der Anstoß von einem anderen dem Urheber zugekommen ist. Ebenso wie der Festspieldichter — um dieses Beispiel noch einmal heranzuziehen — zwar den Grundgedanken für sein Werk von einem anderen empfängt, dann aber aus eigenen Kräften diese Idee gestaltend bilden muß, so muß auch der Regisseur auf Grund der dichterischen Anregung selbständig weiterschaffen, die Idee schöpferisch verwerten. Deshalb kann man aber nicht sagen, er sei nur nachschöpfend tätig.

Eine andere Begründung für die Ansicht, daß es sich bei dem Regiekunstwerk nicht um eine schutzfähige Geistesschöpfung handle, hat Dr. jur. Walter Bloem[18])

[18]) Die Ansicht findet sich in seiner gutachtlichen Äußerung vertreten.

entwickelt. Er geht davon aus, daß es sich bei der Regieleistung nicht um eine selbständige individuelle Schöpfung handle. Allerdings leiden seine Ausführungen erheblich darunter, daß er nicht grundsätzlich zwischen Text- und Rahmenregie unterscheidet, sondern für beide Regiezweige ohne Berücksichtigung ihrer individuellen Eigenart seine Leitsätze allgemein formuliert. So kommt er für die Rahmenregie zu einem falschen Resultat. Er geht davon aus, daß die Regietätigkeit lediglich eine vermittelnde Leistung zwischen der dichterischen und schauspielerischen Leistung sein könne; zweifellos habe sie „eminent künstlerische Natur", aber sie sei nicht selbständig loslösbar; der Regisseur bleibe vielmehr stets gebunden durch die dichterische Vorlage, noch weit mehr aber „durch die Qualität des schauspielerischen Materials", das er unter Händen habe. Dieser Satz ist für die Rahmenregie unrichtig. Ihr Ziel besteht darin, mit den der Bühne adäquaten Mitteln eine Ausdrucksform für die dramatische Schöpfung in der Dimension des Raumes zu finden. Dabei wird aber das schauspielerische Moment völlig ausgeschaltet; es ist durchaus einflußlos auf die Leistungen des Regisseurs auf diesem Gebiet.[19])

Bloem führt ferner noch an, daß die Regieleistung keine dauernde, von ihrem Schöpfer losgelöste Existenz in der Sinnenwelt führe. Das ist aber für die urheber-

[19]) Für die Textregie sind die Ansichten Bloems zutreffend; s. dazu die Ausführungen im Text der Arbeit.

rechtliche Beurteilung unerheblich. Zur Entstehung eines Urheberrechtes ist nur notwendig, daß die Geistesschöpfung überhaupt ihren sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck gefunden habe; daß dieser Zustand aber dauernd gegeben sei, wird dagegen nicht erfordert.

Die von Bloem angeführten Einwendungen gegen die Schutzfähigkeit des Regiekunstwerkes erscheinen mithin nicht als stichhaltig. Bloem wird sich, um seine Behauptung, daß „die Konstruktion eines Urheberrechtes an der Regie für das juristisch geschulte Denkvermögen ein Widersinn sei", beweisen zu können, nach einer durchgreifenderen Motivierung umsehen müssen. Seinen hier in kurzen Zügen wiedergegebenen Ausführungen ist es jedenfalls nicht gelungen, die Ansicht zu erschüttern, daß wir es bei der Regieleistung tatsächlich mit einer selbständigen Geistesschöpfung zu tun haben.

Die Frage nach der Schutzfähigkeit der Textregie läßt sich schwerer beantworten. Vor allem handelt es sich darum, festzustellen, ob die regielle Tätigkeit auf diesem Gebiet eine selbständige geistige Schöpfung hervorzubringen vermag. Textregie begreift, wie bereits oben ausgeführt wurde, alle diejenigen Tätigkeiten des Regisseurs, die sich auf sinngemäße, dem Charakter des Stückes entsprechende Wortinterpretation durch Ausgestaltung der einzelnen Rollen richten. Dabei schafft der Regisseur eigene Werte, indem er den geistigen Gehalt des Stückes sich in privatem Studium zu eigen

macht, den führenden Gedanken herausschält und diesen Gewinn seiner Arbeit der Aufführung zugrunde legt. Nicht nur die Ausstattung muß dieser Idee angepaßt werden, sondern auch die Verkörperung der einzelnen Rollen, jede schauspielerische Leistung für sich, und das ganze Ensemble muß unter ständiger Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte gebildet werden. Der Ton der ganzen Aufführung wird durch diesen „grundlegenden Regieeinfall" bestimmt.[20]) Der Regisseur bietet eben nicht nur eine Aufführung, die sich als maschinelle Reproduktion des Buchdramas darstellt, sondern er bewirkt eine zweite, konkretisierte Gestaltung des Dramas durch die Wiedergabe auf der Bühne.

Daß bei einer solchen Tätigkeit des Regisseurs geistige Werte entstehen, läßt sich nicht anzweifeln. Die Frage aber, ob diese Schöpfung eine selbständige ist, die als „vom Schöpfer objektivierter Wille" in sich allein und aus sich heraus existieren kann, bleibt noch ungelöst.

Wie läßt sich die Textregie denn überhaupt wahrnehmbar fassen und gestalten? Was der Regisseur auf diesem Gebiete schafft, legt er in die bewegliche Seele des Schauspielers nieder. In der Art der Rollengestaltung und der Festlegung des sprachlichen Ensemble kommt der grundlegende Regieeinfall zur sichtbaren Wiedergabe. Nach seiner Entstehung ist das Werk des Regisseurs

---

[20]) s. dazu C. Hagemann in der Scene 1913 Heft 3 S. 38.

nicht von jedem umgestaltenden und umbildenden Willen fernerhin unabhängig, sondern findet seine Bestehensmöglichkeit in dem veränderlichen Geist der Schauspieler, es vermag nur durch das Medium des Mimen in Erscheinung zu treten. Damit ist ihm jeder feste Untergrund entzogen. Nicht nur, daß das ganze Werk vollständig wegfallen muß, sobald der Schauspieler seine darstellende Tätigkeit einstellt, auch bei der Wiederholung seiner schauspielerischen Leistung muß es geschehen, daß sich in der Seele des Schauspielers die durch die Ideen und die Eigenart des Regisseurs beeinflußte Auffassung der Rolle unter dem Gewicht seiner künstlerischen Individualität und unter dem Einwirken seines persönlichen mimischen Empfindens verschiebt.

Es tritt aber noch ein zweites Moment hinzu. Urheberrechtsschutz ist seinem inneren Zweck nach Schutz gegen Ausbeutung der geistigen Leistung durch Nachschaffung derselben.[21]) Wo also die Gefahr der Nachbildung, der Beeinträchtigung der Schöpferrechte von vornherein ausgeschlossen ist, muß auch ein Urheberrechtsschutz unmöglich erscheinen. Mit einem solchen Fall haben wir es hier zu tun. Um nämlich eine unerlaubte Nachahmung des Regiekunstwerkes betreffs der Textregie zu schaffen, müßte es möglich sein, eine Aufführung mit anderen Schauspielern in genau derselben

[21]) Wie ein solches Nachschaffen möglich ist, richtet sich natürlich stets nach dem nachzuahmenden Gegenstande: es kann in Nachdrucken, Nachgießen usw. bestehen.

Weise bewerkstelligen zu können. Es wäre an sich denkbar, daß zu diesem Zweck bei der Uraufführung eine kinematographische Aufnahme zur Fixierung des Gebärdenspieles und der Stellungen der Schauspieler und eine phonographische zur Festhaltung der Deklamation gemacht worden wäre. Dieses durch die Aufnahmen festgelegte Werk wird aber nie nachgeahmt werden können. Bei der Rahmenregie liegt es durchaus im Bereiche der Möglichkeit, durch Einzel- und Gesamtaufnahmen die regiellen Leistungen zu fixieren und sie nach diesen Vorwürfen nachzubilden. Dagegen wird hinsichtlich der Textregie die Identität zweier Aufführungen nie zu erreichen sein. Diese Tatsache wird man sofort zugeben, solange man es bei beiden Aufführungen mit verschiedenem schauspielerischen Material zu tun hat. Hier macht schon die Eigenart des Organs und der Erscheinung des Schauspielers eine genaue Nachahmung seiner Leistung durch einen anderen unmöglich. Wie Kainz beispielshalber den Hamlet gab oder Caruso den Don José singt und spielt, kann nie von einem anderen Schauspieler oder Sänger so nachgeahmt werden, daß man den Eindruck völliger Kongruenz beider Leistungen hätte.

Aber auch bei der Wiederholung einer schauspielerischen Leistung durch denselben Künstler wird nicht eine absolute Identität der beiden Leistungen erzielt. Der Grund für diesen Umstand ist darin zu suchen, daß sich bei diesen Verhältnissen das veränderliche persön-

liche Moment nicht ausschalten läßt. Der Klang der Stimme eines Menschen bleibt sich nicht immer gleich, seine Gebärden lassen sich nicht ein für allemal für eine bestimmte Situation festlegen, sein Mienenspiel wird, wenn er denselben Gedanken in derselben Lage ausspricht, deshalb noch nicht stets das gleiche sein. Alle diese Umstände führen uns zu der Erkenntnis, daß es nicht angeht, eine textregielle Leistung bei der ersten Aufführung gleichsam als Klischee anzusehen, nach dem alle späteren Aufführungen Linie für Linie nachgezogen werden können, so daß sie nichts weiter als absolut nach dem Original geprägte Abzüge darstellen.

Kommt man aber zu der Einsicht, daß sich eine Identität zweier Aufführungen hinsichtlich der textregiellen Seite nie erreichen lassen wird, so ist damit zugleich erwiesen, daß ein urheberrechtlicher Schutz dieser Leistung zwecklos und überflüssig wäre. Denn wo eine Nachahmung der Schöpfung außerhalb des Bereiches menschlicher Fähigkeit steht, wo sie nicht nur subjektiv für den Kopierenden, sondern allgemein objektiv unmöglich erscheint, kann kein Urheberrechtsschutz bestehen.

§ 4.

Der Gegenstand des regiellen Urheberrechtes.

Die Tatsache, daß bei der Rahmenregie die Möglichkeit eines Urheberrechtsschutzes gegeben erscheint, sagt uns noch nichts darüber, wann ein solches Schutz-

bedürfnis im konkreten Einzelfall vorliegt, wie weit oder wie eng die Grenzen hier gezogen werden müssen.

Die Untersuchung dieser Frage kann, um verwertbare Ergebnisse zu erzielen, nur von praktischen Beispielen ausgehen und an Hand dieser dann die allgemeine Regel festlegen.

Dabei ist vor allem eines zu beachten: strengste Trennung von juristischen und praktischen Gesichtspunkten. Die große Bedeutung dieser Forderung ergibt sich aus folgender Betrachtung.

Jede Inszenierung ist eine künstlerische Schöpfung. Der Regisseur schafft die konkrete Gestaltung eines bislang nur geistig geschauten Komplexes von Dingen der materiellen Sinnenwelt, er bildet Gedanken in Körper um und haucht ihnen Farbe und Leben ein.

Aber nicht jede Inszenierung ist eine selbständige geistige Schöpfung! Und doch ist nur eine solche juristisch zu werten.

Die Ursache dieses Unterschiedes liegt in einem fast rein äußerlichen Umstande. Allerdings erfordert jede Neueinstudierung gedankliche Arbeit des Regisseurs. Aber es kann sich dabei einmal um ein Schaffen nach gegebenen Anweisungen handeln, um ein, wenn nicht mechanisches, so doch getreues Nachbilden dessen, was der Dichter in seinen Bühnenanmerkungen niedergelegt hat. Dazu bedarf es gewiß geistiger Arbeit des Regisseurs, die oft langjährige Erfahrung eines erprobten und umsichtigen Theatermannes voraussetzt. Aber es

ist kein selbständiges künstlerisches Schaffen! Wer z. B. „Die Frau vom Meer“ oder „Hedda Gabler“, Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“ oder „Gabriel Schillings Flucht“ inszeniert, kann, was die Rahmenregie im engeren Sinn anbelangt — die rein ausstattungsmäßige Bühneneinrichtung —, keine eigene geistige Arbeit leisten. Er gestaltet nur das, was ihn der Dichter zu bilden heißt. Es fehlt hier, um ein Urheberrecht entstehen zu lassen, die selbständige schöpferische Tat.

Dies Gebundensein tritt naturgemäß nur da und nur insoweit ein, als der Dichter dem Regisseur vorgearbeitet hat. Bei modernen Autoren ist das vielfach der Fall. Doch gibt es auch unter ihnen solche, die sich in ihren Bühnenanweisungen auf die allernötigsten orientierenden Bemerkungen beschränken.[1]) In diesen Fällen setzt die selbständige Arbeit des Regisseurs ein. Was er schafft, ist kein Nachbilden, sondern freies künstlerisches Gestalten.

Doch wird für eine urheberrechtliche Betrachtung auch hier eine doppelte Einschränkung zu machen sein. Man kann nicht ohne weiteres sagen, daß bei jeder Inszenierung, die sich nicht auf Bühnenanweisungen des Dichters, sondern selbständig aufbaut, ein regielles Urheberrecht entstehen muß. Es wird vielmehr das

[1]) Vorbildlich für die Knappheit von Bühnenanweisungen sind vor allem die älteren Dramatiker. Shakespeare, Goethe, Schiller geben stets nur ganz kurze, allgemein gehaltene Bühnenanweisungen, ohne Detail und Charakteristik.

schöpferische Moment, das die Voraussetzungen für eine solche Rechtsbildung ist, vielfach durch die tatsächliche Lage der Dinge ausgeschaltet.

Ein Beleg für diese Behauptung bietet sich zunächst bei der Inszenierung von klassischen Stücken. Für diese hat sich in dem Laufe der Jahre, während der sie an der deutschen Bühne gespielt werden, ein fester Inszenierungsmodus gebildet, der — zum mindesten in den Grundzügen — für jede Neueinstudierung dergleiche bleibt. Die Ergebnisse einer vieljährigen Praxis haben in ihm dauernde Gestaltung gefunden, sind Allgemeingut der Theaterwelt geworden. Wer also heute z. B. den Wallenstein neu inszeniert, sich dabei im wesentlichen an das bekannte Schema hält, ohne eigene künstlerische Arbeit zu leisten, kann an einer solchen Bühneneinrichtung kein Urheberrecht verlangen. Er hat zwar das Regiekunstwerk ausgebaut, aber keine selbständige geistige Schöpfung hervorgebracht.

Es kommen ferner die Fälle in Betracht, bei denen das Stück zwar selbst keine Bühnenanweisungen enthält, auch eine gemeingültige Praxis sich nicht gebildet hat, in denen aber für den aufmerksamen Leser aus dem Text des Stückes, aus dem dramatischen Aufbau eines Aktes ohne weiteres zu entnehmen ist, wie die räumliche Gliederung und dekorative Ausgestaltung der Szene hier geschehen müsse. Auch hier kann mit der Bühneneinrichtung kein schutzfähiges Geisteswerk entstehen. Der Regisseur hat nicht kraft eigenen geistigen

Gestaltens sein Werk geschaffen, sondern ein anderer ist ihm Führer und Leiter gewesen: der Dichter und sein Werk.[2])

Diejenigen Fälle, in denen ein Urheberrechtsschutz des Regiekunstwerkes mangels einer notwendigen Voraussetzung versagt werden muß, sind damit abschließend aufgezählt. Alle übrigen Inszenierungen sind, falls die für die Rechtsentstehung erforderlichen Prämissen vorliegen, als schutzfähig anzuerkennen.

Es ist also zunächst die Bühneninszenierung in ihrer räumlichen Ausgestaltung stets da schutzfähig, wo sie auf Grund freien geistigen Schaffens des Regisseurs entstanden ist. Das kann auch bei klassischen Stücken der Fall sein, wenn die Inszenierung nicht nur eine Reproduktion des üblichen Ausstattungstypus darstellt, sondern eigene künstlerische Ideen verwirklicht und zur Gestaltung bringt.

Kraft der Vervollkommnung der technischen Hilfsmittel, z. B. durch die Verwendung der Dreh- und Schiebebühne, sind dem modernen Regisseur neue Wege eröffnet worden. In der glücklichen Verwertung dieser Erfindungen zur Schaffung origineller Gestaltungsformen hat namentlich das Deutsche Theater zu Berlin unter der künstlerischen Verantwortung von Max Reinhardt Hervorragendes geleistet. Die phantasievolle Inszenie-

[2]) s. hierzu das vorzügliche Beispiel, das A. Walter-Horst in der Scene (März 1912 Heft 9 S. 132) für diesen Fall der interpretativen Inszenierung anführt.

rung der Walpurgisnacht, deren Verlauf wir[3]) bei dem gespenstischen Zuge und geheimnisreichen Weben der Geister verfolgen; das prächtige Waldbild im Sommernachtstraum, das die anmutige Flüchtigkeit der Elfenszenen umrahmt; die lichtklare, versöhnende Schlußszene des zweiten Teiles der Fausttragödie, all diese Bühnenbilder sind durch die überragende, geistige Gestaltungs- und Schöpfungskraft des Regisseurs bedingt, sie setzen selbständige geistige Werte. Die in ihnen zutage tretende schöpferische Tätigkeit des Regisseurs verdient urheberrechtlichen Schutz gegen unbefugte Nachahmungen.

Aber weiter noch!

Die Regie ist nicht auf altgewohnte Wege beschränkt, sondern kann in künstlerischem Schaffen auch die Methode an sich reformieren, wie es beispielshalber bei der Einführung der Reliefbühne und der Massivdekorationen in unseren Tagen geschah. Diese beiden Inszenierungsarten sollen dazu dienen, neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Gestaltung des Bühnenbildes zu bieten. Der Regisseur ist hier nicht auf den mechanischen Aufbau von Dekorationen angewiesen, sondern er kann hier seine individuellen Kräfte und künstlerischen Instinkte frei entfalten, anders ausgedrückt: schöpferisch tätig sein. Der „Osterspaziergang“ in der neuesten Faustdekoration des Deutschen Theaters in

---

[3]) Durch glückliche Verwendung der Drehbühne.

Berlin bietet hierfür ein glänzendes Beispiel: Der Ausbau des Bühnenbildes in seiner teilweise nur schattenhaften Andeutung der Dekorationen, die den Eindruck des Unwirklichen, Flüchtigen hervorrufen, gibt die Vorfrühlingsstimmung in vollendeter Weise wieder. Es zeigt sich hier ohne weiteres, daß durch die konkrete, räumliche Gestaltung geistige Werte schöpferisch geschaffen werden. Es handelt sich um die Sicherung wirtschaftlicher Interessen, wenn man einer solchen Bühneneinrichtung urheberrechtlichen Schutz gewährt.

Für die Ausstattungsregie ist somit in gewissen Grenzen ein Rechtsschutz möglich. Es bleibt nun noch zu untersuchen, wie es mit dem Teil der Rahmenregie steht, der die bewegliche Seite des Bühnenbildes umfaßt: das schauspielerische Element in seiner räumlichen Entfaltung, das Einzel- und Zusammenspiel. Auch hier müssen wir, trotzdem es sich um das Verhältnis zwischen zwei denkenden und selbstschaffenden Personen handelt, den Regisseur als die treibende Kraft auffassen.

Die Einschränkungen, die einer urheberrechtlichen Beleuchtung der Frage der rein ausstattungsmäßigen Regie gegenüber nötig erschienen, sind hier ebenfalls am Platze: Wo der ganze Komplex schauspielerischer Mimik (im weitesten Sinne!) vom Dichter festgelegt ist oder sich in anderen Stücken in stetig wiederkehrenden Formen niedergeschlagen hat, kann der Regisseur nicht selbstschöpferisch tätig werden. So ist z. B. die köstliche pantomimische Szene, wie Beckmesser „zer-

schlagen und zerprügelt“ in der feiertäglichen Stille der Schusterwerkstatt Hans Sachs erwartet und nun von seinem kläglichen Eintritt bis zu der überraschenden Entdeckung des vermeintlichen Werbeliedes sein Wesen treibt, von Wagner selber so eingehend festgelegt worden, daß dem Regisseur nichts mehr zu tun übrigbleibt.[4]) Doch hat der Dichter nicht immer in gleich eingehender Weise vorgebaut. Dann steht dem Regisseur ein weites Feld offen; namentlich durch Einschieben darstellerischer Szenen zwischen den Dialog[5]) kann er hier gestaltend eingreifen.

Ich möchte hier vor allem auf zwei Inszenierungen — von denen jede in ihrer Art vollkommen ist — hinweisen: die Ödipus-Inszenierung von Max Reinhardt und die Turandot-Aufführung des Deutschen Theaters ebenfalls unter künstlerischer Leitung Reinhardts.[6]) Bei ihnen können wir bewundern, wie die souveräne Gestaltungskraft des Regisseurs entsprechend dem Stil des

---

[4]) Oder es liegt so, daß der Komponist bei der Oper die Mimik einzelner Szenen musikalisch festgelegt und damit den Regisseur gebunden hat.

[5]) Namentlich bei klassischen Stücken ist diese selbständig interpretierende Art an vielen Theatern in staunenswerter Weise durchgebildet.

[6]) Von einer Berücksichtigung der neuesten Reinhardtschen Schöpfung, der Inszenierung des „Mirakels“, nehme ich Abstand. Es würde hier, wo wir es mit einer Pantomime zu tun haben, schwer sein festzustellen, wo die Anleitung des Dichters aufhört und das selbständige Schaffen des Regisseurs einsetzt.

Stückes und doch in selbständiger Fortbildung die Aufführung geformt hat.

Der volltönende Eingangsakkord im „König Ödipus", die wuchtige Bildung und Meisterung der Volksszene, der Anblick der tosenden Menge, deren Anprall an der überragenden Herrscherwürde des Königs zerschellte, die düster-feierliche Opferung auf dem Hausaltare und — beim Einbrechen der Katastrophe — die entsetzensgepeitschte Flucht der Dienerinnenschar aus dem Palaste ihres schicksalsgetroffenen Herrn, all diese einzelnen Szenen boten mehr als wirkungsvolle dekorative Aufzüge, sie waren das Medium, durch das ein gestaltender Künstler zu uns sprach wie der Dichter durch die Sprache; sie bildeten die äußere Form für eine geistige Schöpfung.

Ganz anders mußte der Natur der Sache nach der Regisseur der Turandotaufführung zu Werke gehen. Hier unterstrich er den Lustspielcharakter, ließ den Humor der Komödie heller, strahlender zutage treten, als es die etwas schleppende Handlung des Stückes an sich tat. Die köstlichen Szenen am Hofe des Kaisers mit ihrem komisch-feierlichen Zeremoniell, die Truppenparaden und Festaufzüge waren Ausdrucksformen der selbständigen geistigen Tätigkeit des Regisseurs. Daraus erhellt zur Genüge, daß es sich hier für den Regisseur nicht um eine handwerksmäßige Inszenierung, sondern um eigenes, erfinderisches Gestalten, um künstlerisch wertvolle Arbeit handelt.

Die regielle Tätigkeit, die sich in den eben besprochenen Richtungen erstreckt, zeigt in ihrer äußeren Form eine gewisse Ähnlichkeit mit der Pantomime. Würden wir sie als solche auffassen, so wäre ihr ein Rechtsschutz nach § 1 Abs. 2 UrhRG. schon heute sicher. Doch stehen einer solchen Annahme erhebliche Bedenken entgegen. Pantomime ist die durch darstellende Körper geschaffene Ausdrucksform für eine selbständige Gedankenreihe. Die Pantomime stellt eine Handlung dar, die Veränderungen in der Außenwelt hervorruft und für sich besteht. Will man etwas als Pantomime bezeichnen, so muß eine in sich abgeschlossene Gedankenkette, eine Summe von Handlungseinheiten vorliegen. Diese Erfordernisse sind aber bei der regiellen Tätigkeit in den vorliegenden Fällen nicht ohne weiteres erfüllt. Die regielle Schöpfung muß durchaus im Rahmen des Stückes bleiben, dessen Dasein für sie Entstehungsvoraussetzung ist. Eine selbständige Leistung im Sinne von „für sich allein bestehensmöglich“ ist sie nicht. Allerdings wird die Grenze hier mitunter schwer zu ziehen sein.[7]) Selbst wenn man aber die hier besprochenen Regieleistungen als Pantomime bezeichnen will, würde doch der heute für letztere bestehende Schutz in unserem Fall durchaus nicht zweckentsprechend erscheinen. § 1 Abs. 2 UrhRG. schützt die pantomimische Handlung, auch soweit sie

---

[7]) s. hierzu die sich auf das Mirakel beziehenden Bemerkungen S. 35 Anm. 6.

nicht schriftlich fixiert ist. Zweck dieser Vorschrift ist es, den Autor der Pantomime gegen „Nachdichtung“ der der Pantomime zugrunde liegenden Handlung zu sichern. Mit einem derartigen Schutz würde aber für die hier besprochene regielle Tätigkeit wenig gewonnen sein, weil bei ihr meist gar keine selbständige Handlung vorliegen wird.[8] [9] Es handelt sich hier vielmehr darum, für das Bühnenbild als Einheit, das kraft solcher lebendig gestalteter Szenen, kraft selbständigen Ausbaues geschaffen worden ist, für das Gesamtergebnis der Regieleistung einen Schutz zu finden. Das ist auf Grund des § 1 Abs. 2 UrhRG. unmöglich.

§ 5.

Urheberrechtliche Kollisionen.

Ganz kurz bleibt noch die Frage zu erledigen, wie sich das Verhältnis des regiellen Urheberrechtes zu anderen Einzelurheberrechten gestaltet, die an einem der zu der szenischen Einrichtung gehörenden Gegenstände bestehen.

---

[8] Wo das doch der Fall ist, hat der Regisseur eben seinen Wirkungskreis eigenmächtig und unberechtigt überschritten.

[9] Man muß hier vor allem das stumme Spiel von einer selbständigen, eingeschobenen Handlung unterscheiden. Es wäre durchaus falsch, diese beiden Begriffe gleichzusetzen; nicht jedes stumme Spiel muß eine „Handlung“ darstellen.

Der Fall ist praktisch durchaus denkbar. Man wird dabei zwei Möglichkeiten zu unterscheiden haben:

1. Das Werk, an dem das Einzelurheberrecht besteht, ist bereits vorher geschaffen, wird nun aber für die Inszenierung in irgendwelcher Form verwandt.
2. Es entsteht erst bei Gelegenheit der Inszenierung.

Untersuchen wir zunächst Fall 1. Hier handelt es sich darum, daß ein schon vorhandenes Urheberrecht event. dadurch beschränkt wird, daß sich an demselben Gegenstand ein anderes Urheberrecht — gleichen oder ähnlichen Inhalts — bildet. Der Ausdruck Urheberrecht ist hier ganz allgemein zu verstehen; es kommen bei der vorliegenden Betrachtung namentlich die gewerblichen Schutzrechte in Frage.

Wir gehen am besten von einem konkreten Fall aus: es läßt sich z. B. jemand eine bestimmte Verbesserung der Beleuchtungsapparate als Gebrauchsmuster eintragen, oder ein Kostümschneider läßt sich gewisse Kleiderschnitte und Modelle als Geschmacksmuster schützen; ein Dekorateur hat für einen besonderen Möbelstil ein Schutzrecht erworben. Nun läßt der Regisseur, ohne sich um diese Rechte zu kümmern, von seinen technischen Gehilfen gleiche Kostüme oder Möbel für eine Inszenierung anfertigen. Dadurch verletzt er das Recht des Geschützten. Es fragt sich nun, ob das Recht des Herstellers gegenüber diesem unbefugten Eingriff so weit geht, daß er von dem Regisseur verlangen

kann, die nachgebildeten Gegenstände aus der Inszenierung zu entfernen. Oder kann der Regisseur dem gegenüber geltend machen, daß das regielle Urheberrecht die Bühneneinrichtung im ganzen begreife, also auch die einzelnen Gegenstände, und daß diesem Gesamtrecht die Einzelbefugnis des Herstellers weichen müsse? Meines Erachtens ist die letztere Ansicht unbedingt abzulehnen. Wer ein Gebrauchs- oder Geschmacksmusterrecht erworben hat, besitzt damit die Möglichkeit, jede ohne seine Genehmigung geschehene Vervielfältigung des geschützten Gegenstandes zu beanstanden. Der Umstand, daß an der Inszenierung als solcher ein besonderes Urheberrecht besteht, hindert ihn nicht, sein Einzelrecht zu verfolgen. Es bleibt ihm das Recht, auf Unterlassung zu klagen. Es müssen demnach auf sein Verlangen die unberechtigt hergestellten Gegenstände in der Bühneneinrichtung durch andere ersetzt werden.

Im Fall 2 muß die rechtliche Beurteilung von wesentlich anderen Gesichtspunkten ausgehen. Hier liegt beispielshalber etwa folgender Tatbestand zugrunde: der Regisseur bespricht sich mit dem Theaterschneider, erklärt ihm, wie er sich die Kostüme ungefähr gedacht habe, und bittet ihn, Modelle anzufertigen und ihn sehen zu lassen; er deutet dem Theatermaler an, in welcher Art er sich die malerische Ausstattung der Bühne vorstelle; er sagt dem Dekorateur, wie eine Zimmereinrichtung annähernd ausfallen müsse. Es ist natürlich, daß der Regisseur sich in den meisten Fällen auf sehr

vage Anleitungen beschränken muß; es wird allein deshalb oft geboten erscheinen, weil ihm die nötige Sachkenntnis des einzelnen Gebietes abgeht, Einzelbestimmungen wird er in den seltensten Fällen treffen. Im allgemeinen werden die angewiesenen Personen selbständig gestaltend und schaffend ihr Werk vollenden. Es wird vielleicht bedingungslos in seiner ersten Form gutgeheißen, vielleicht aber auch eine teilweise oder gänzliche Umgestaltung nötig sein. Das endgültig angenommene Werk ist jedenfalls Schöpfung des Herstellers, gewerbliche Schutzrechte müßten grundsätzlich ihm zustehen.

Gegen diese letztere Konsequenz sprechen aber die Entstehungsvoraussetzungen des fraglichen Gegenstandes; er wurde geschaffen, um die Bühneneinrichtung auszugestalten, um in sie aufgenommen zu werden. Der Hersteller hat von vornherein zu diesem Zweck und im Bewußtsein dieses Umstandes gearbeitet. Auf Grund des Werkvertrages, der zwischen ihm und dem Regisseur[1]) bestand, wollte er den verfertigten Gegenstand zu Inszenierungszwecken überlassen. Es widerspräche dem Sinn des Vertrages, würde man annehmen, daß er sich zugleich das Verfügungs- und Vervielfältigungsrecht vorbehalten habe. Vielmehr ist als Parteiwille zu unterstellen, daß alle Rechte an dem hergestellten Werk ausschließlich dem Theater zugute kommen sollen.

[1]) Dieser ist als Angestellter des Theaters anzusehen, zu dessen Berechtigung der Abschluß derartiger Verträge gehört.

Für diese Annahme spricht neben ihrer Wahrscheinlichkeit noch ein anderer Umstand. Das wechselseitige Anregungsverhältnis, das zwischen Regisseur und Hersteller besteht, findet darin seine tiefere Begründung, daß beide nicht für Einzelinteressen, sondern für einen gemeinsamen Erfolg arbeiten. Es findet kein Abwägen unter ihnen statt, wer diese oder jene brauchbare Idee gehabt oder geäußert habe; in gegenseitigem Nachhelfen, Antreiben, bei dem jeder nach bestem Vermögen mitwirkt und beisteuert, wird das Werk seiner Vollendung zugeführt. Diesen Vorgang hat Kohler[2]) sehr treffend als „Etablissementserfindung" bezeichnet. Er begründet die Einführung dieses Begriffes damit, daß sich sehr oft durch die wechselseitige Beeinflussung und geistige Gemeinschaft gar nicht würde mit Sicherheit feststellen lassen, wer eigentlich als Erfinder anzusprechen sei. Diese Ansicht stützte sich bislang nur auf gewohnheitsrechtliche Normierung, wird aber, wenn der neue Gesetzentwurf zum Patentgesetz Rechtsgültigkeit erlangt haben wird, als gesetzliche Vorschrift aufzufassen sein. § 3 PatG. spricht ausdrücklich bei Betriebserfindungen, deren Erfinder im einzelnen nicht festzustellen ist, demjenigen die Erfinderrechte zu, für dessen Rechnung der Betrieb verwaltet wird; und zwar entstehen hier eo ipso die Rechte in der Person des Betriebsherrn, nicht etwa werden sie ihm durch gesetzlichen Übergang von einem anderen übertragen.

[2]) Kohler, Lehrb. des Patentrechts S. 87.

Was hier für den Fabrikbetrieb ausgeführt ist, muß auch für die vorliegenden Verhältnisse am Theater gelten. Daß damit die rechtliche Regelung den tatsächlichen Vorgängen entspräche, hat die obige Schilderung ergeben. So ist aber zugleich erwiesen, daß event. geltend zu machende Rechte auf Urheberschutz an dem Gegenstande dem Eigentümer des Theaters zufallen müssen. Ein Doppelrecht an einem Gegenstand als Einzelurheberrecht an ihm speziell und als Gesamturheberrecht an ihm als Stück der Regieleistung wird damit unmöglich; Interessenkollisionen sind also nicht zu befürchten.

§ 6.

Die urheberrechtliche Bedeutung des Anstellungsvertrages des Regisseurs.

Zwischen dem Theater und dem Regisseur liegt ein Vertrag vor, kraft dessen der Regisseur sich verpflichtet, die für seine Stellung in dem jeweiligen Theater vorbehaltenen Arbeiten zu erledigen, das Theater ihm hingegen das entsprechende Entgelt für seine Dienste garantiert.

Die Natur dieses Vertrages entspricht dem Dienstvertrage des Bürgerlichen Gesetzbuches. Gegen diese Behauptung sind von Opet[1]) Bedenken erhoben worden. Nach ihm ist jedes Bühnenengagement, also die vertrags-

[1]) Theaterrecht S. 195; ArchZivPrax. Bd. 86 S. 155.

mäßige Übernahme irgendwelcher Bühnentätigkeit, als Werkvertrag anzusehen. Das erscheint aber gegenüber der rechtlichen Natur des Werkvertrages kaum annehmbar: es fehlt der Gegenstand des Vertrages, das herzustellende Werk. Man kann allenfalls sagen, daß z. B. bei dem Beleuchtungsinspizienten das herzustellende Werk in dem Beleuchtungseffekt auf der Bühne bestehe. Dem von den Parteien zugrunde gelegten Zweck des Vertrages würde eine solche Auslegung kaum entsprechen. Ihre Absicht geht vielmehr dahin, dem Inspizienten ein für allemal die Besorgung der gesamten Beleuchtungsgeschäfte zu übertragen. Die verpflichtenden Verträge zum mindesten all derjenigen Personen, denen vertraglich eine rein technische oder administrative Tätigkeit zusteht, werden sich nicht als Werkvertrag ansehen lassen. Zu den Angestellten ihrer Art wird im allgemeinen, sicher bei allen größeren Theatern, der Regisseur zu rechnen sein. Zweifelhaft bleiben dabei nur noch die Fälle, in denen der Regisseur als Schauspieler engagiert ist und die Regie nur im Nebenamt führt. Indessen liegt auch hier ein Dienstvertrag vor, so oft es sich um Eingehung eines dauernden Engagements und nicht nur um vertragsmäßige Übernahme einer einzelnen Erfolgsleistung handelt. Letzteres war z. B. der Fall, als Reinhardt mit dem Nürnberger Stadttheater abmachte, dort die „Schöne Helena“ nach der Einrichtung des Münchener Künstlertheaters zu inszenieren. Hier handelte es sich um ein konkretes Werk, das Gegen-

stand des Vertrages war und dem Gegenkontrahenten vertragsmäßig geliefert werden mußte.

Im allgemeinen finden auf den Vertrag zwischen Theater und Regisseur als auf einen Dienstvertrag die gewöhnlichen Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches Anwendung. Der verpflichtete Regisseur ist gehalten, die vertraglich festgelegten Dienste zu leisten. Dazu gehört es, daß er den ihm zur Besorgung übertragenen Geschäftskreis erledigt und die von seinem Beruf und seiner Erfahrung erhofften Erwartungen erfüllt. Die Vornahme von Neuinszenierungen fällt selbstverständlich auch in sein Ressort. Dabei erhebt sich die Frage, wie sich bei solchen „Neueinstudierungen" das Verhältnis zwischen Theatereigentümer und Regisseur gestaltet, wem der Urheberrechtsschutz an dem Regiekunstwerk zukommt: dem Theatereigentümer, auf dessen Bühne die Aufführung in Szene geht, oder dem Regisseur als dem unmittelbaren Schöpfer und geistigen Urheber des schutzfähigen Werkes.

Die Regelung dieser Angelegenheit ist auf dreifachem Wege möglich:

1. Der Regisseur behält sich sein Urheberrecht an dem Regiekunstwerk ausdrücklich vor.
2. Er verzichtet auf seine Rechte in seinem Anstellungsvertrage.
3. Die urheberrechtlichen Wirkungen einer Neuinszenierung sind in dem Kontrakt überhaupt nicht erwähnt.

Gegenstand unserer Untersuchung wird es nun sein, festzustellen, welche Ergebnisse sich auf den verschiedenen Wegen gewinnen lassen und wie sie untereinander abweichen.

In Fall 1 ist die Regelung der Verhältnisse in sehr einfacher und für den Regisseur durchaus günstiger Weise erfolgt. Die Voraussetzungen für die Entstehung des Urheberrechtes sind alle in der Person des Regisseurs gegeben und werden auch in seiner Person verwirklicht. Er muß also als der Berechtigte angesehen werden und soll kraft besonderer Vorschrift auch dem Theater gegenüber als solcher gelten. Er hat also die alleinige Befugnis, über die Aufführung der von ihm geschaffenen Inszenierungen zu bestimmen. Während der Dauer seines Anstellungsvertrages ist diese Bühne natürlich berechtigt, die Einstudierung in Szene gehen zu lassen, der Regisseur ist sogar verpflichtet, für diesen Zweck mitzuwirken. Wird aber das Vertragsverhältnis aufgelöst, so darf das Theater die Bühneneinrichtung nur noch mit besonderer Erlaubnis benutzen. Tut es das ohne Einwilligung, so macht es sich einer Urheberrechtsverletzung gegenüber dem Regisseur schuldig.[2])

Diese kurze Andeutung der Folgen eines solchen Anstellungsvertrages mit urheberrechtlichem Vorbehalt

[2]) Denkbar ist es übrigens, daß der Regisseur während der Dauer des Vertrages von dem Theater für die Überlassung der Inszenierung ein Entgelt erhält; das Übliche dürfte es aber wohl nicht sein.

zeigt uns zur Genüge, daß darin eine übermäßige Begünstigung des Regisseurs liegt, während für das Theater die Lage sehr unvorteilhaft ist. Demgemäß ist die praktische Bedeutung dieser Regelungsmöglichkeit nur gering.

Am häufigsten wird sich im Theaterleben der Fall 3 finden, daß der Vertrag Bestimmungen über die etwa entstehenden Urheberrechte gar nicht enthält.[3]) Das wird sogar heute meistens der Fall sein. Nach dem geltenden Rechtszustand, der einen Rechtsschutz des Regisseurs zwar anstrebt, de lege lata aber noch nicht kennt, ist dabei anzunehmen, daß beide Teile an diese Frage bei Vertragsabschluß überhaupt nicht gedacht haben.

Wem steht nun in einem solchen Fall das Urheberrecht an dem Regiekunstwerk zu?

Bei Untersuchung dieser Frage geht man wohl am besten von einer grundsätzlichen Erwägung allgemeiner

[3]) Das erscheint um so begreiflicher, als meist von einem speziellen Regievertrag nicht die Rede sein wird. In der Mehrzahl der Fälle, besonders an kleineren Theatern, wird der Regisseur in seinem Hauptfach als Schauspieler engagiert und beschäftigt. Die Versehung der regiellen Funktionen bildet nur eine Art Nebenamt für ihn; diese Angelegenheit findet in dem Vertrage gar keine Erwähnung oder nur in zweiter Linie. An größeren Bühnen, wo der Regisseur als solcher verpflichtet wird, ist allerdings der Abschluß eines besonderen Regievertrages zu vermuten (doch hat z. B. auch das Kgl. Schauspielhaus in Berlin Schauspieler mit regiellen Obliegenheiten).

Natur aus. An und für sich ist es gewiß, daß demjenigen, in dessen Person sich die Voraussetzung für die Entstehung eines Rechtes findet, auch der Schutz, den ein solches Recht nach der Ausgestaltung der Rechtsordnung findet, zuteil werden muß; bei dem „Recht am eigenen Bild“ z. B. hat jeder die Befugnis, gegen unberechtigtes Photographieren, Abbilden usw. sich zu schützen. Denn an dem Bilde als dem Abdruck seiner eigenen Persönlichkeit steht jedem ein alleiniges Recht zu. Die Möglichkeit, daß z. B. ein Dritter hindern könnte, daß ich photographiert oder abgebildet werde, erscheint der Natur des Rechtsschutzes nach gänzlich ausgeschlossen.

Haben wir nun das Urheberrecht als ein solches Persönlichkeitsrecht aufzufassen? Diese Frage gehört zu den bestrittensten in der Urheberrechtsliteratur. Unter Außerachtlassung aller historischen Reminiszenzen in der Dogmatik des Urheberrechts geben wir hier die beiden wichtigsten Meinungen wieder, als deren Begründer und Vertreter Gierke und Kohler erscheinen.[4])

Gierke hat die Ansicht aufgestellt, daß das Urheberrecht gleich dem Namensrecht ein Persönlichkeitsrecht darstelle. Er erkennt es nur in seinem engsten organischen Zusammenhang mit dem Schöpfer an; selbst wenn eine Übertragung des Rechtes mit Enteignungsabsicht stattfinde, bleibe die Wurzel desselben fortdauernd in der

[4]) Gierke, DPrivR. Bd. 1 S. 758 ff.; Kohler, Autorrecht S. 3 ff.

Person des Urhebers versenkt. Eine Loslösung erscheine der Natur des Rechts nach unmöglich.

Diese Ansicht, die auf den ersten Blick völlig überzeugend wirkt, fußt auf einer Verwechslung von einem Erzeugnis der Persönlichkeitssphäre mit einem ihrer Bestandteile. Allerdings ist die geistige Schöpfung ein Produkt der persönlichen Sphäre, nicht aber, wie Gierke annimmt, deren Bestandteil. Neben den persönlichen Rechtsbeziehungen zwischen Schöpfer und Schöpfung finden sich noch andere, besonders vermögensrechtlicher Natur. Sie sind namentlich bei den gewerblichen Urheberrechten von so eminenter Bedeutung, daß es nicht angeht, sie ohne weiteres in die Kategorie der Persönlichkeitsrechte einzuordnen.

Diesem Umstande wird die Kohlersche Theorie des Immaterialgüterrechts gerecht. Sie scheidet das Urheberrecht nach zwei Richtungen: in denjenigen Teil, der sich im Rechtsverkehr und in der Bewertung des Rechts hierbei darstellt, und nach der anderen Seite hin die Summe der persönlichen Beziehungen zwischen dem Geisteswerk und seinem Urheber. Dieses Verhältnis allein ist höchstpersönlicher Natur. Die Urheberschaft, der rein tatsächliche Zusammenhang zwischen dem entstandenen Werk und seinem Schöpfer, ist allerdings untrennbar mit der Person des Urhebers verbunden. Das Urheberrecht hingegen als die Befugnis, über das Geisteswerk frei zu verfügen, läßt sich seiner Substanz, nicht nur seiner Ausübung nach, auf einen

anderen übertragen. Wer durch einen solchen Übertragungsakt berechtigt erscheint, übt nicht etwa ein fremdes Recht aus, sondern hat eigene Rechte. Unberührt von einer solchen Zession bleibt dabei die Urheberschaft, die dann allerdings jeder realen Folgen entbehrt. Wer sie verletzt, dringt in meine Persönlichkeitssphäre ein und aus diesem Gesichtspunkt kann ich gegen den Störer vorgehen. Ein Eingriff in meine Urheberschaft liegt aber nur da vor, wo man mir meinen Urheberruhm streitig zu machen versucht. Wer dagegen mein Bild kopiert oder mein Drama abschreibt, trifft nur denjenigen, dem ich das Urheberrecht überlassen habe. Geht der Angegriffene gegen ein solches Unterfangen vor, so wird er pro domo tätig.

Das gewonnene Ergebnis der Zweiteilung des Urheberrechts in eine vermögensrechtliche und individualrechtliche Seite können wir als nützliche Grundlage für unsere vorliegende Untersuchung verwenden. Mit Hilfe dieser Teilung des einheitlich in Erscheinung tretenden Rechtes in seine Wurzeln läßt sich vielleicht das Verhältnis zwischen Regisseur und Theater leichter erfassen.

Es erscheint dabei ratsam, zunächst einmal von einem analogen Beispiel aus dem Patentrecht, einem wesensverwandten Rechtsgebiete, auszugehen. Das ist das Institut der Angestelltenerfindung.

Es handelt sich hier um den Fall, daß der Angestellte einer Fabrik eine Erfindung macht,[5]) während

[5]) Dabei kommen meist chemische Laboratorien in Betracht.

er in dem Dienstverhältnis zu der Fabrik steht. In der Praxis ist allgemein anerkannt, daß in einem solchen Fall allein der Fabrikherr berechtigt sein soll, die Erfindung zu verwerten, vor allem den patentrechtlichen Schutz zu erlangen.

Die rechtliche Konstruktion dieses Verhältnisses ist verschieden versucht worden. Kohler[6]) spricht von Stellvertretung in der Erfindung. Der Angestellte, der eine Erfindung mache, vertrete den Fabrikherrn; gleichgültig sei dabei, ob sein Wille sich auf die Vertretung richte oder nicht. Ein solches Vertretungsverhältnis entstehe einmal da, wo sich der Angestellte durch Dienstvertrag zur Leistung bestimmter Dienste verpflichte; andererseits stets da, wo der Angestellte, um als Erfinder tätig zu sein, in den Betrieb eintrete. Seine Erfinderrechte gingen ipso iure auf den Fabrikherrn über, die Urheberschaft bleibe ihm erhalten.

Gegen diese Ansicht lassen sich verschiedene Einwände erheben. Zunächst erscheint es bedenklich, hier von Stellvertretung zu sprechen. Der als analog bebezeichnete Vorgang, daß der Fabrikherr durch Spezifikation das Eigentum an den von den Arbeitern angefertigten Gegenständen sofort erwerbe, ist anders zu werten. Es kommt in diesem Verhältnis eine mechanische Tätigkeit in Betracht, rein tatsächliche Akte, die nicht von der persönlichen Begabung und Anstellig-

[6]) Kohler, Handb. des Patentrechts S. 234, Lehrb. des Patentrechts S. 87.

keit des Handelnden abhängig erscheinen. Wer eine Lampe fabriziert oder Spielwaren herstellt, bewirkt Vorgänge, die der Fabrikant jedesmal selbst vornehmen könnte, nur daß damit der Vorteil der schnelleren und reicheren Produktion verloren ginge. Anders hingegen ist es bei der Erfindung. Erfinden kann man nicht lernen und nicht gewerbsmäßig betreiben. Bei der Erfindung kommt es lediglich auf die persönliche Konstitution des Erfinders, auf seine individuelle geistige Tätigkeit an. Von Stellvertretung kann man nicht reden, weil es sich um solche Akte handelt, die der (angeblich) Vertretene gar nicht selber vornehmen kann. Das ist aber bei einer echten Stellvertretung nötig. Wenn wir z. B. die gesetzliche Vertretung des bürgerlichen Rechts zum Vergleich heranziehen, so sehen wir, daß sie nur praktisch wird bei Vorgängen, die das Mündel an sich selbst bewirken könnte, wenn es das nötige Alter oder die erforderliche geistige Reife oder Gesundheit hätte. Bei der Angestelltenerfindung handelt es sich aber nicht um ein nur durch äußere Momente verhindertes potentielles Eintreten des Fabrikherrn in die Stellung des Erfinders. Stellvertretung als Vertretung im Willen scheidet hier aus, wo der Wille des Vertretenen den des Vertreters nicht ersetzen kann.

Außerdem läßt sich noch ein zweites Bedenken gegen die Annahme einer Stellvertretung erheben.

Stellvertretung ist die gesetzliche Befugnis zur Abgabe von rechtsgeschäftlichen Willenserklärungen für

einen anderen. Die Erfindung ist aber weder ein Rechtsgeschäft noch eine Rechtshandlung, sondern ein Realakt, ein tatsächlicher Vorgang, an den sich ohne Wissen und Wollen des Beteiligten Rechtsfolgen knüpfen. Auch hier handelt es sich um das gleiche Verhältnis wie bei der Spezifikation durch den Arbeiter, die eine Rechtsvertretung im Rechtssinn nicht darstellt. Wenn man trotzdem hier allgemein den Eigentumserwerb an den verfertigten Gegenständen durch den Fabrikherrn anerkennt, so geschieht das, wie Wolff sagt, „weil nach der Lebensanschauung die Tätigkeit eines Angestellten als für den Geschäftsherrn geschehen angesehen wird".[7]) Bei streng juristischer Betrachtungsweise kann man hier sowohl wie bei der Erfindung nicht von Stellvertretung sprechen, da eine „rechtsgeschäftliche Willenserklärung" der Natur des Erfindungsvorganges nach fehlt und fehlen muß.[8])

---

[7]) Wolff, Sachenrecht S. 197; hierzu auch die Ausführungen im Text § 7.

[8]) In einem Fall allerdings wäre es möglich, daß Erfinderrechte in Vertretung für ein Rechtssubjekt gewonnen werden: in einer Fabrik, die eine Verbandspersönlichkeit (oder juristische Person) darstellt, macht z. B. der satzungsmäßig zu ihrer Vertretung berufene Techniker eine Erfindung. Hier kann das Organ gar nicht für sich selber, sondern gleichsam nur als Hirn der Fabrik handeln. Er wird für die Fabrik tätig, wie z. B. der Vorstand eines rechtsfähigen Vereins für diesen tätig ist, für ihn Verbindlichkeiten und Rechte begründet. Die Annahme einer solchen vertretenden Handlungsfähigkeit muß für literarische urheberrechtliche

Zudem müßte man, will man im Fall der Angestelltenerfindung Stellvertretung annehmen, logischerweise Erfinderrecht und Urheberschaft dem Fabrikherrn zusprechen. Bei einer vertretenden Tätigkeit scheidet für die spätere Wertung der Handlung die Person des Vertreters ganz aus, alles ist abgestellt auf den Vertretenen. Wenn ich den Angestellten in ein Unterordnungs-

Verhältnisse laut besonderer Gesetzesbestimmung abgelehnt werden (das Urheberrechtsgesetz setzt ausdrücklich fest, daß juristische Personen des öffentlichen Rechts an den Geisteswerken, die ihre Organe schaffen, kein Urheberrecht erwerben, da die Organe als solche überhaupt keine Geisteswerke schaffen können. Zweifelhaft erscheint es immerhin noch, ob diese Vorschrift auch auf andere juristische Personen auszudehnen ist). Die Patentgesetzgebung enthält aber keine derartige Vorschrift, sondern geht allgemein dahin, daß derjenige das Patent erwirbt und auf diesen Erwerb einen Anspruch hat, der das Patent zuerst anmeldet. (Anders der Entwurf des Patentgesetzes! Auf die Erteilung des Patentes hat der Erfinder Anspruch: § 3; hat ein anderer vor ihm die Erfindung angemeldet, steht es der Anmeldung des Erfinders nicht entgegen, wenn er innerhalb eines Jahres nach der Bekanntmachung des ersten Patentes die Anmeldung bewirkt hat: § 5.) Das kann sehr wohl eine juristische Person sein, die die Patenterteilung für eine von ihrem Organ gemachte Erfindung nachsucht. Der Angestellte hätte in diesem Fall als gesetzlicher Vertreter die Erfindung für die Fabrik gemacht und für sie ab initio Erfinderrecht und Urheberschaft erworben. Letzteres muß man, da die Person des Erfinders völlig ausscheidet und nur die Verbandspersönlichkeit in Betracht kommt, annehmen. Der Angestellte erscheint hier als Hirn, als Sache, die den Verbandswillen im einzelnen konkretisiert.

verhältnis bringe, ihn als Vertreter des Fabrikherrn bezeichne, so scheidet seine Person bei Entstehung des Rechtes aus. Er ist nur Mittelglied zwischen dem tatsächlichen Vorgang und dem Fabrikherrn selber. Diese Verbindung herzustellen, ist seine Aufgabe; irgendwelche Beziehungen zwischen dem Angestellten und dem Erfindungsakt sind überhaupt nicht gegeben.[9])

Wie lassen sich diese Verhältnisse nun juristisch beurteilen? Es handelt sich dabei gleichzeitig um die Lösung unseres Problems, das einen durchaus analogen Fall darstellt und auf das der Einfachheit halber von nun an wieder exemplifiziert werden soll.

Daß die Annahme einer Stellvertretung bedenklich erscheint, wurde bereits ausgeführt. Es würde sich vielleicht empfehlen, bei der rechtlichen Wertung der Verhältnisse von dem Dienstvertrage auszugehen, der dem Anstellungsverhältnis zwischen dem Theatereigentümer und dem Regisseur zugrunde liegt. Für die Beurteilung bleibt es gleich, ob der Vertrag ein spezieller Regievertrag ist oder ob die regiellen Funktionen neben einem schauspielerischen Amt vertraglich übernommen wurden. In beiden Fällen wird der Regisseur verpflichtet, dem Theater seine Kräfte in einer bestimmten Richtung zur Verfügung zu stellen. Seine Vertragsleistung soll darin bestehen, für das Theater Inszenierungen vorzunehmen. An diesen Einstudierungen kann ihm aber kein Recht zustehen.

[9]) Allerdings ist diese Konsequenz, soviel ich sehe, nie gezogen worden.

Es ergibt sich also zunächst folgendes: Die Urheberschaft bleibt unbestreitbar bei dem Regisseur; die Urheberrechte gehen auf das Theater, an dem er angestellt ist, über.

Dieses Resultat ermöglicht uns, Fall 2 u. 3 gemeinsam zu behandeln. Fall 2, der die förmliche Verzichtserklärung auf die später entstehenden Urheberrechte besonders berücksichtigt, kommt für eine gesonderte Untersuchung nicht mehr in Betracht, da ohne ausdrückliche Erklärung sich dieselben Folgen ergeben. Der ohne Heranziehung urheberrechtlicher Fragen geschlossene Vertrag schafft für den Regisseur die gleiche Rechtsstellung wie der Kontrakt, in dem er formell verzichtet.

Wie läßt sich nun der tatsächliche Vorgang, daß auf Grund des Dienstvertrages das Urheberrecht für das Theater entsteht, juristisch würdigen? Man könnte dabei an einen Verzicht des Regisseurs denken; er verzichtet auf Rechte, die noch gar nicht entstanden sind, für deren Entstehung man letzten Endes auch keine Garantie leisten kann.[10])

---

[10]) In diesem Punkte unterscheiden sich gewerbliches Erfinderrecht und das speziell regielle Urheberrecht. Ich kann nie mit Sicherheit sagen, daß ich eine Erfindung machen werde, während ich Neuinszenierungen mit Gewißheit versprechen kann. Zur Herstellung neuer Bühneneinrichtungen verpflichte ich mich kraft Vertrages. So oft der Fall der Neueinstudierung eintritt, entsteht ein Urheberrecht an dem Regiekunstwerk. Zur Vornahme von Erfindungen kann ich mich aber nicht vertraglich verpflichten.

Ein Beispiel für einen solchen Verzicht bietet uns das bürgerliche Recht (§ 2350 BGB.); der gesetzliche Erbe verzichtet zugunsten seiner Nachkommen oder einer anderen Person auf sein Erbrecht. Das ist ein Verzicht auf ein zukünftiges Recht. Vor Eintritt des Erbfalles steht der Erbe der Erbschaft ohne Berechtigung gegenüber, erst mit dem Tode des Erblassers entsteht für ihn ein Anwartschaftsrecht auf die Erbschaft.[11]) Ebenso entstehen die Rechte des Urhebers an seinem Geisteswerk erst mit dem Augenblick der Schöpfung, dann aber ohne sein Zutun.

Die Frage nach der Verzichtsmöglichkeit auf ein zukünftiges Recht will Enneccerus[12]) nicht allgemein gültig beantworten, sondern nach Lage des Einzelfalles entscheiden. Das Bürgerliche Gesetzbuch bringt uns in § 2350 einen solchen vorbildlich geregelten Fall, erkennt also damit die Möglichkeit eines derartigen Verzichtes implicite an. Selbstverständlich muß es sich, will man diese Bestimmungen in einem anderen Fall analog anwenden, um rechtlich gleichartige Fälle handeln, mögen auch die konkreten Tatumstände voneinander abweichen. Rechtlich ist aber die Lage des Regisseurs, der auf den Anfall seiner künftigen Erfinderrechte verzichtet, vergleichbar derjenigen des gesetzlichen Erben, der auf sein gesetzliches Erbrecht zugunsten eines anderen ver-

---

[11]) Kohler, Bürgerl. R. Bd. 1 § 48.

[12]) Enneccerus, Allgem. Teil S. 347.

zichtet. Ist aber hier vom Gesetzgeber der Verzicht des gesetzlichen Erben als zulässig bezeichnet worden, so ist kein Grund vorhanden, in unserem Fall einen solchen Verzicht für unmöglich zu erklären oder nicht anzuerkennen. Es muß also auch zulässig erscheinen, daß der Regisseur auf seine Erfinderrechte für die Zukunft durch Vertrag mit dem Theatereigentümer verzichtet.[13])

Die Parallele zwischen dem Erbverzicht und dem Verzicht des Regisseurs läßt sich auch durchführen für den Fall, daß derjenige, zu dessen Gunsten der Verzicht stattfand, im Einzelfall den Rechtserwerb ablehnt. Unter diesen Umständen verliert der Verzicht im Zweifel seine Wirkung. Das Bürgerliche Gesetzbuch sagt darüber, daß mangels anderweitiger Regelung die Verzichtserklärung nur Geltung behalten solle, wenn der, zu dessen Gunsten verzichtet wurde, auch tatsächlich das Recht erwirbt. Wenn also der Theatereigentümer die Urheberrechte an einer Neuinszenierung nicht für sich erwerben will, so tritt der Regisseur als Berechtigter auf.

Die Frage nach der Urheberschaft wird durch die Veränderung der urheberrechtlichen Befugnisse nicht betroffen. Ebenso wie dem Erben durch den Erb-

---

[13]) Einem derartigen Verzicht stehen auch irgendwelche logische Bedenken nicht entgegen. Ebenso wie ich auf ein bereits erworbenes Recht verzichten kann, muß ich in der Lage sein, einen künftigen Rechtserwerb ablehnen zu können, indem ich wie hier zugunsten eines anderen zurücktrete.

verzicht seine Eigenschaft als gesetzlicher Erbe nicht entzogen werden kann, so bleibt dem Regisseur, auch wenn der Theatereigentümer das Urheberrecht an seinen Bühneneinrichtungen erwirbt, doch seine Urheberschaft erhalten.

Ebensowenig wie das Urheberrecht an dem Regiekunstwerk überhaupt nach den geltenden Gesetzen Schutz genießt, besteht eine gesetzliche Regelung über Abschluß des Dienstvertrages zwischen Theatereigentümer und Regisseur. Sie müssen ohne Berücksichtigung ihrer Eigenart nach den Normen des Bürgerlichen Gesetzbuches über Dienstverträge behandelt werden. Für ihren Abschluß ist demnach ein gesetzliches Formerfordernis nicht aufgestellt. Gerade hier wäre es aber von weitgehendstem Interesse. Die Bedeutung des Regievertrages, der dem Regisseur mit einem Federstrich sein freies Verfügungsrecht über seine eigenen Schöpfungen entzieht, verlangt es, daß sein Abschluß von gewissen sichernden Maßnahmen begleitet und sein Inhalt eindeutig festgelegt wird. Es wäre sehr zu empfehlen, die Gültigkeit derartiger Verträge von der Einhaltung einer bestimmten Form abhängig zu machen. Die Vorschriften über den formellen Abschluß des Erbverzichtes (gerichtliche oder notarielle Beurkundung des Vertrages) könnten auf Regieverträge ohne weiteres durch Gesetz zur Anwendung gebracht werden.

Mit einigen Worten soll zum Schluß noch auf die Stellungnahme der Literatur allerneuester Zeit zu dem

urheberrechtlichen Verhältnis zwischen Theatereigentümer und Regisseur eingegangen werden. Allerdings liegen mir darüber nicht viele Äußerungen vor,[14]) und die vorhandenen entbehren leider fast ausnahmslos der Begründung.

Zumeist geht die Auffassung dahin, daß „prinzipiell" der Regisseur als Träger des Urheberrechtes anzusehen sei, da dieses immer dem Urheber zustehe.[15]) Es soll also in der Regel der Regisseur allein als berechtigt erscheinen. Daß diese Ansicht praktisch zu Mißständen führen muß, ist indessen wohl erkannt worden; so schränkte man den allgemeinen Satz dahin ein, daß unter Umständen der zwischen Theatereigentümer und Regisseur geschlossene Dienstvertrag eine Verschiebung der urheberrechtlichen Befugnisse verursachen könne. Diese wird einmal auf eine Pflicht des Regisseurs, „dem anderen Vertragsteil seine Regieleistung zu überlassen,"[16]) gestützt, oder auf „eine stillschweigende Übertragung an das Theater, in dessen Diensten der Regisseur steht";[17]) eine rechtliche Begründung für diese Überlassungspflicht oder stillschweigende Übertragung der Rechte ist leider in den betreffenden Ausführungen nicht gegeben worden.

---

[14]) Sie sind den eingangs zitierten Gutachten entnommen.

[15]) So Opet, Allfeld, Osterrieth.

[16]) So Opet in seinem Gutachten.

[17]) So in den gutachtlichen Äußerungen von Allfeld und Osterrieth.

Eine ähnliche gesetzliche Regelung sieht der § 10 des neuen PatG. vor. Hier wird — freie Vereinbarung vorbehalten! — für die Angestelltenerfindung eine Rechtsübertragung kraft Gesetzes von dem Angestellten auf den Fabrikherrn zugrunde gelegt unter Wahrung der Urheberschaft des Angestellten. Natürlich handelt es sich dabei nur um Erfindungen, die die Erläuterungen S. 58 als dienstliche bezeichnen, die also bei Gelegenheit der vertragsmäßigen Tätigkeit des Angestellten im Fabrikbetriebe gemacht werden.

Wenden wir diese Regelung auf unseren analogen Fall an, so erwirbt alle Rechte an der Inszenierung ursprünglich der Regisseur. Während ihm aber seine Urheberschaft erhalten bleibt, gehen die Urheberrechte kraft Gesetzes auf den Theatereigentümer über.[18])

Ich glaube, daß man, um zu dem gleichen Resultat

---

[18]) Die Auffassung des neuen Patentgesetzes findet sich bei Goldschmidt S. 18ff., 41; ebenso Wangemann S. 50, 53; während v. Siemens durch gesetzliche Regelung irgendwelche Beteiligung der Angestellten an Erfinder- und Urheberrecht ausschließen möchte; „andernfalls läge die Gefahr nahe, daß an die Angestellten die Versuchung heranträte, auf den Weidegründen der Firma in selbstsüchtiger Absicht zu grasen“ (S. 34); ein solches Sonderinteresse sei aber der Entwicklung des Gesamtbetriebes im höchsten Maße ungünstig, denn die „Firma“ (der Verfasser meint wohl Fabrik!) „sei ein Individuum von organischer Eigenart, nicht aber ein Konglomerat von Individuen, ein Tummelplatz für einen Kampf um die Beute zwischen Inhabern, Aktionären, Direktoren, Angestellten und Arbeitern“ (S. 19).

zu kommen, dieser Hilfskonstruktion gar nicht bedarf. Wenn das Recht des Regisseurs kraft Gesetzes sofort auf einen anderen übergehen muß, ohne daß er selber es irgendwie ausnutzen könnte, ist nicht einzusehen, weshalb es überhaupt erst in seiner Person entstehen soll. Schon diese Erwägung legt den Gedanken nahe, den Rechtserwerb von der Person des Regisseurs auf den Theatereigentümer zu verschieben. Daß dieses praktische Erfordernis sich juristisch rechtfertigen läßt, ja sogar den m. E. einzig möglichen Weg für die rechtliche Wertung des Verhältnisses zwischen Theatereigentümer und Regisseur bietet, ist oben bereits dargelegt worden.[19]) [20])

§ 7.

Das Regiebuch und seine urheberrechtliche Bedeutung.

Die meisten Regisseure pflegen ihre regiellen Anordnungen, d. h. die einzelnen Bestimmungen über Auf-

[19]) Für den originären Rechtserwerb durch den Theatereigentümer Kohler (Scene 1914 Heft 6 S. 83), allerdings ohne nähere Begründung.

[20]) Auf eine ausführliche Widerlegung der von Gerhäuser (Stuttgart) vertretenen Ansicht muß hier verzichtet werden. Er erkennt die urheberrechtlichen Befugnisse sowohl dem Theater wie auch dem Regisseur zu, ausgehend von der praktischen Überlegung, daß beide Teile berechtigt sein müßten, nach Auflösung des Vertrages die Inszenierung zu benutzen. Indessen muß eine solche Teilung vom Rechtsstandpunkte aus durchaus abgelehnt werden.

tritt und Abgang der Schauspieler, Gruppierungen, Dekorationen und Beleuchtung, manchmal auch über das Zusammenziehen und Streichen im Text des Stückes, in ein Exemplar des aufzuführenden Werkes einzuzeichnen, mit dessen Hilfe sie sich bei späteren Wiederholungen alle Einzelheiten der Aufführung ohne sonderliche Mühe ins Gedächtnis zurückrufen. Ein solches mit Anmerkungen versehenes und für den Gebrauch des Regisseurs bestimmtes Buch nennt man Regiebuch. Die Sitte, Regiebücher zu führen, ist allgemein verbreitet; trotzdem ist der Rechtszustand hier sehr unsicher, selten findet man eine ausdrückliche Regelung der zugrunde liegenden Verhältnisse.[1]) Meist herrscht Unklarheit darüber, wem eigentlich die Rechte an diesen Büchern zustehen, ob dem Regisseur, der sie hergestellt hat, oder dem Theatereigentümer, für den sie hergestellt worden sind.

Für eine urheberrechtliche Betrachtung ist das Regiebuch von verschiedener Bedeutung. Man könnte z. B. aus dem Eigentum an dem Regiebuche Schlüsse ziehen auf das Urheberrecht daran und behaupten, wer jenes habe, müsse dieses unbedingt besitzen. Eine solche Auffassung findet in den bestehenden Gesetzen indessen keine Stütze.[2])

Als Grundlage für die urheberrechtliche Bedeutung des Regiebuchs kommt das Gesetz betr. das Urheber-

[1]) Scene 1912 Heft 6 S. 86.

[2]) Sie würde sich m. E. auch de lege ferenda nicht zur Durchführung empfehlen.

recht an Werken der Literatur und Tonkunst v. 19. 6. 1901 in Betracht. Nach dessen § 1 wird der Urheber von Schriftwerken rechtlich geschützt. Bei Ausgestaltung des Schutzes unterscheidet das Urheberrechtsgesetz zwischen Schriftwerken im allgemeinen und Bühnenwerken, die auch gegen öffentliche Aufführungen gesichert sind.

Ist das Regiebuch nun ein solches Bühnenwerk? Diese Frage ist zu verneinen. Der Inhalt des Regiebuchs ist kein Bühnenwerk in dem hier vom Urheberrechtsgesetz verstandenen Sinn als einer selbständigen geistigen Schöpfung, die in dramatischer Form einen subjektiven Gedanken wiedergibt.

Vielleicht aber „ist es ein Fall der Bearbeitung" eines Bühnenwerkes, die sich selber wieder als Bühnenwerk darstellt und den gleichen urheberrechtlichen Schutz genießen müßte wie das Original (§ 12 UrhRG.)? Auch das ist abzulehnen. Abgesehen davon, daß die einzelnen in § 12 Abs. 2 UrhRG. angegebenen Bearbeitungsformen auf unseren Fall nicht passen,[3] [4]) verlangt der Begriff der Bearbeitung einen konkreten Eingriff in den Bestand, eine Umgestaltung der gegebenen Form des Geisteswerkes. § 12 Abs. 2 nennt nur Fälle, in denen auf die

---

[3]) Ihre Aufzählung im Urheberrechtsgesetz ist nur exemplifizierend, nicht enumerativ, und läßt es der Rechtsprechung frei, noch andere Bearbeitungsmodi als unerlaubt hinzustellen.

[4]) Selbstverständlich wird hier nur der Fall zugrunde gelegt, daß die Arbeit mit Erlaubnis des Autors vorgenommen wird.

Substanz der Schöpfung selbst in irgendeiner Weise eine Einwirkung stattfindet. Eine solche Betätigung fehlt aber in unserem Fall. Für das Stück als solches bleibt es ohne Bedeutung, ob die Personen von rechts oder links auftreten, ob der Vorhang schnell oder langsam fällt, ob Möbel und Beleuchtung so oder so verteilt werden. Das sind rein äußerliche Anweisungen, die das Stück selbst in keiner Weise berühren. Es entfällt also die Möglichkeit, das Regiebuch als Bearbeitung gegen öffentliche Aufführungen urheberrechtlich als geschützt zu erklären.

Geschützt ist das Regiebuch nur als Schriftwerk. Jeder kann es zwar beliebig als Grundlage für eine zu bewerkstelligende Aufführung benutzen, aber es darf nicht ohne Erlaubnis vervielfältigt werden. Wer dies dennoch tut, greift in das Urheberrecht des Autors ein.[5])

Der Schutz, den das Regiebuch genießt, ist in doppelter Beziehung von Wichtigkeit: dadurch, daß das Regiebuch nicht beliebig nachgedruckt werden darf, ist den übrigen Theatern die Möglichkeit entzogen, sich über die Art, mit welchen Hilfsmitteln man an dem betreffenden Theater arbeitet, allzu genau zu informieren und dabei gewisse „Geschäftsgeheimnisse“ kennen zu lernen; außerdem interessiert es, einmal einwandfrei festzustellen, wem das in der Praxis in weitestem Maße

[5]) Ich wähle hier absichtlich diesen farblosen Ausdruck, um einer späteren Untersuchung über die Person des Berechtigten nicht vorzugreifen.

ausgeübte Recht des Verleihens der Regiebücher eigentlich rechtlich zusteht.

Zur Beantwortung dieser Frage ist es am besten, zunächst die einzelnen Voraussetzungen für das Entstehen des Regiebuches und damit des Urheberrechtes daran, zu untersuchen.

Der Regisseur benutzt zur Herstellung meist das von den Dramaturgen des Theaters (event. auch von ihm selbst) für die Aufführung eingerichtete Exemplar, das alle Streichungen usw. schon enthält. In dieses Buch trägt er seine Anmerkungen ein. Damit ist das Regiebuch hergestellt.

Durch diese spezifizierende Tätigkeit erwirbt der Regisseur nach den allgemeinen Lehren das Eigentum an dem Regiebuch. Nach § 950 BGB. erwirbt nämlich der Hersteller durch Verarbeitung [6]) das Eigentum an dem neuen Werk, sofern dessen Wert nicht erheblich hinter dem Wert des Grundstoffes zurückbleibt. Damit sagt das Gesetz ausdrücklich, daß es einer Werterhöhung nicht bedarf, sondern daß es als hinreichend angesehen wird, wenn das durch Verarbeitung geschaffene Werk dem Grundstoff gegenüber nicht in erheblichem Maße unterwertig erscheint. Dieser Fall scheidet aber hier aus.

Man könnte ferner anführen, daß ein neues Werk, an dem Eigentumserwerb denkbar sei, überhaupt nicht

---

[6]) Das ist nach der Ausdrucksweise des Gesetzes auch das Schreiben oder eine ähnliche Bearbeitung der Oberfläche.

entstanden sei. Maßgebend erscheine für die Beurteilung immer das Buchexemplar des Stückes; dieses aber sei nach wie vor trotz der regiellen Eintragungen dasselbe geblieben. Für die gemeine Anschauung mag das zutreffen, zweifellos falsch aber ist es gegenüber den Kreisen, auf die es hier einzig ankommt, gegenüber dem Theater. Für die Bühne macht es einen ganz gewaltigen Unterschied, ob ich irgendein beliebiges Exemplar eines Stückes oder ein völlig eingerichtetes Regiebuch besitze. Ein solches Regiebuch hat für das praktische Theaterleben selbständige und absolute Werte, es gilt unbedingt als eine neue Sache. Diese Anschauung der betroffenen Kreise muß aber ausschlaggebend sein, um den Neuheitscharakter eines Werkes festzustellen. Auf ihr fußend, wird man der Annahme einer Spezifikationshandlung in diesem Falle kein Hindernis entgegensetzen.

Zum Eigentumserwerb nach § 950 BGB ist ein Erwerbswille nicht nötig; es handelt sich dabei um einen Realakt, um die Vornahme eines rein tatsächlichen Aktes, an den vom Handelnden nicht besonders gewollte Rechtsfolgen sich ipso iure anknüpfen.

Dieser prima facie durchschlagenden Argumentation, daß der Regisseur das Eigentum an dem Regiebuch erwerbe, steht ein wichtiges Moment entgegen. Allerdings ist der Regisseur der Schöpfer des Regiebuches, aber er bewirkt diese Tätigkeit in der Vollziehung der ihm kraft Arbeitsvertrages übertragenen Funktion; er hat zu seinem Theaterinstitut dieselbe Stellung wie der

Arbeiter zur Fabrik. In solchen Fällen spricht die Praxis niemals von Eigentumserwerb durch den Spezifikanten, sondern läßt diesen als „Stellvertreter“ für den Fabrikherrn erwerben. Daß diese Ausdrucksweise juristisch ungenau ist, wurde bereits oben nachgewiesen. Praktisch allerdings ist dieses Ergebnis das einzig annehmbare.[7]) Die Begründung des Resultates ergibt sich folgendermaßen: Der Regisseur richtet das Regiebuch in Ausübung seines Vertragsverhältnisses zu dem Theatereigentümer ein. Damit nimmt er ein Rechtsgeschäft vor; denn wenn der Dienstvertrag als Ganzes unstreitig vertragsmäßigen Charakter hat, so haben es auch die einzelnen ausbedungenen Leistungen. Bei diesen ist es aber nie sein Wille, sich selber den Erfolg zuzuwenden, sondern er hat lediglich den Erwerbs- und Erfolgswillen für die Person des Geschäftsherrn. Demnach erwirbt er kraft des Dienstvertrages nicht das Eigentum für sich, sondern für den ihn beschäftigenden Theatereigentümer.

Eigentum und Urheberrecht stehen also dem Eigentümer des Theaters, an dem der Regisseur angestellt ist, zu. Dieses Ergebnis ist das einzig befriedigende. Wollte man den Regisseur Eigentümer werden lassen, so müßte man ihm gleichzeitig die Gebrauchsrechte

[7]) Die Annahme des Eigentumserwerbes durch den Arbeiter selbst würde die Singularübereignung jedes von ihm angefertigten Stückes notwendig machen, was sich ohne weiteres als völlig undurchführbar bezeichnen läßt.

dieses Eigentums entziehen. Er würde nämlich in den meisten Fällen, wenn er über sein Eigentum verfügte, damit das Urheberrecht des Theaters an dem Regiekunstwerk verletzen.

Dem Theatereigentümer hingegen steht es frei, beliebig über das Regiebuch zu verfügen, und damit zugleich, wenn er das Regiebuch ausleiht oder einer anderen Bühne gegen Entgelt überläßt, diese zur Nachahmung der Inszenierung offiziell zu ermächtigen.[1])

Zuletzt werde noch kurz die Frage nach einer etwaigen gewohnheitsrechtlichen Regelung der vorliegenden Verhältnisse erörtert. Die diesbezügliche Untersuchung ergibt für die Annahme einer solchen keinerlei Gründe. Die Gebräuche der Praxis sind so verschieden, daß es zu einer gemeinen Meinung, die zugleich den Ausdruck einer opinio necessitatis enthielte, nicht kommen konnte. Es herrscht vielmehr ein ungeregeltes Durcheinander. Theaterdirektor und Regisseur verleihen nach Belieben die Regiebücher; bei Auflösung des Kontraktes

---

[6]) Juristisch völlig unhaltbar erscheint die von Dr. jur. Walter Bloem in seinem Gutachten vertretene Ansicht, an dem Regiebuch bestehe sozusagen ein doppeltes Eigentum. Eigentümer des Manuskriptes sei „natürlich das Theater, welches das Buch erworben und bezahlt habe". Eigentümer der geistigen Leistung aber sei der Regisseur. Daß eine solche Auffassung nicht mit den Prinzipien unseres bürgerlichen Rechtes in Einklang steht, ergibt sich aus § 950 BGB. und ist oben im Text des näheren dargelegt.

bleiben die Bücher einmal beim Theater oder werden teilweise auch dem Regisseur überlassen. Einflußreich erscheint auf diesem Gebiete die Auffassung bedeutender Bühnenleiter und Regisseure, die in anerkennenswertem Altruismus die Ergebnisse ihres geistigen Schaffens gern weniger produktiven und glücklichen Kollegen zur Verfügung stellen und eine Beschränkung in dieser Gebrauchsfreiheit eher als einen Schaden denn als einen Vorteil ansehen würden.[9]) Jedenfalls steht fest, daß einer eventuellen gesetzlichen Regelung keine gewohnheitsrechtlichen Normen entgegenstehen würden, daß vielmehr die Praxis eine Mannigfaltigkeit der Verhältnisse zeigt, die vielleicht als ein erfreuliches Zeichen ihrer lebhaften und intensiven Ausgestaltung angesehen werden kann, andererseits aber auch eine erschreckende Unsicherheit und Zerfahrenheit der rechtlichen Verhältnisse veranlaßt.

§ 8.

Die gesetzliche Ausgestaltung des regiellen Urheberrechtsschutzes.

Es handelt sich endlich noch darum, vom gesetzgeberischen Standpunkt aus die Frage nach dem Urheberrechtsschutz für das Regiekunstwerk zu beleuchten.

---

[9]) Als ausgesprochenen Anhänger dieser Ansicht kann ich nach persönlicher Mitteilung Prof. Gregori in Wien anführen.

Wir prüfen dabei zunächst, ob die vorhandenen Gesetze das Urheberrecht des Regisseurs anerkennen und schützen, und schließen daran Vorschläge für die künftige Ausgestaltung des Schutzes an.

Einen gesetzlichen Schutz genießt das Regiekunstwerk heute noch nicht. Die Bestimmungen des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst v. 9. 6. 1901 gehen von der Voraussetzung aus, daß nur ein Schriftwerk schutzfähig ist. Darunter fällt zunächst die Bühneneinrichtung in ihrer durchaus konkreten Gestaltung natürlich nicht; wollte man sie schriftlich fixieren, so würde zwar das „Schriftwerk" als solches gegen Vervielfältigungen geschützt sein; ein Schutz gegen Nachinszenierungen wäre indessen, da die schriftliche Niederlegung kein dramatisches Bühnenwerk darstellt, nicht gewonnen.

In der heutigen Fassung des Urheberrechtsgesetzes existiert nur ein Fall, in dem von dem Erfordernis der Schriftlichkeit abgesehen wird: Pantomimen und choreographische Bühnenwerke genießen urheberrechtlichen Schutz, auch wenn der Bühnenvorgang nicht schriftlich niedergelegt ist. Eine Ausdehnung dieser Formerleichterung auf das Regiekunstwerk muß in Hinblick auf den Entwicklungsgang und den heutigen Stand der Regie durchaus angemessen erscheinen. Allerdings würde damit der Grundsatz der Schriftlichkeit von Geisteswerken durch eine zweite Ausnahme durchbrochen. Doch würde das nur beweisen, daß die bei der Fassung

des Gesetzes vorgeschlagene Version „geschützt sind Geisteswerke ...“ vielleicht trotz ihrer Allgemeinheit gegenüber der endgiltig angenommenen Formulierung den Vorzug verdient hätte, weil sie nicht die so verschiedenen und wechselreichen Verhältnisse auf dem Gebiet des Urheberrechts in ihrer Eigenart nach einem rein äußerlichen Umstande für schutzfähig oder schutzunfähig erklärte. Gegenüber dem geltenden Recht muß jedenfalls betont werden, daß es in der heutigen Fassung einen Schutz für das Regie kunstwerk nicht zu gewähren vermag.

Es bleibt uns noch zu untersuchen, wie das regielle Urheberrecht de lege ferenda im einzelnen auszugestalten wäre, in welchem Umfang ein Schutz gegen Nachahmungen nötig erschiene.

Zugrunde gelegt werden kann dabei § 11 UrhRG., der folgendermaßen lautet: „Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, sein Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten; die Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen ...“ „Das Urheberrecht an einem Bühnenwerke oder Werke der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen“.

Der Rechtsschutz, der nach dem Wortlaut des Urheberrechtsgesetzes schutzfähigen Geisteswerken zuerkannt wird, würde in vollstem Maße auch gegenüber dem Regiekunstwerk genügen und das Theater in seinen wirtschaftlichen Interessen schützen. Das zu erweisen, ist unsere Aufgabe.

Das Gesetz spricht zunächst dem Urheber die „ausschließliche“ Verfügungsbefugnis zu. Damit stellt es, ganz allgemein gesprochen, ein absolutes Verbietungsrecht[1]) des Urhebers gegen jeden Eingriff in seine rechtlich geschützte Sphäre auf. Dieses Recht wird dadurch näher bestimmt, daß § 11 UrhRG. diejenigen Fälle aufzählt, in denen das ausschließliche Recht des Urhebers sich in einem konkreten Falle zeigt; er kann nämlich gegen die Vervielfältigung und gewerbsmäßige Verbreitung seines Werkes vorgehen, so oft und wann sie ohne seine Genehmigung erfolgt.

Was versteht nun der Gesetzgeber unter Vervielfältigung? Man möchte mit diesem Begriff fürs erste den Gedanken verbinden, als müsse es sich um eine Mehrheit von hergestellten Stücken handeln, die sämtlich in Form, Aussehen, Inhalt dem Originale gleich sind. Dieser Auffassung steht indessen die ratio legis und die gesamte wissenschaftliche Literatur entgegen. Sofern es sich nicht nur um eine einzelne Vervielfältigung zu persönlichem Gebrauch handelt, die kraft ausdrücklicher Gesetzesvorschrift statthaft sein soll, ist es für den Begriff der unberechtigten Vervielfältigung völlig gleichgültig, ob die hergestellte Zahl der Stücke sich auf ein Exemplar beschränkt oder einen größeren Vorrat darstellt.[2])

---

[1]) Allfeld S. 110.

[2]) Allfeld S. 142.

Vervielfältigung liegt überall da vor, wo „die Herstellung eines körperlichen Gegenstandes in der Weise geschieht, daß derselbe das Werk als Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung wiedergibt“.[3])

Das bei der Herstellung beobachtete Verfahren, desgleichen die Art, wie der Gegenstand für uns sinnlich faßbar erscheint, ist belanglos. Einzig entscheidend ist der Erfolg: es muß tatsächlich ein Gegenstand geschaffen sein, der als mit dem Originalwerk identisch erscheint.

Es handelt sich für uns nun darum festzustellen, auf welche Art das Regiekunstwerk vervielfältigt werden kann. Dabei sind zwei Verfahrensmöglichkeiten denkbar: entweder bilde ich das Regiekunstwerk unmittelbar der ersten Aufführung nach, indem ich meine Aufführung mit der Originalinszenierung völlig identisch gestalte; oder ich verfolge einen ganz anderen Weg und event. auch einen sehr verschiedenen Zweck: ich nehme beispielshalber die Inszenierung eines Stückes in ihrer ganzen Entfaltung kinematographisch auf; diesen Film lasse ich dann in einem Kinematographentheater „in Szene gehen“. Damit mache ich in gewissem Grade die Inszenierung von dem dargestellten Stück unabhängig, indem ich sie von dem gesprochenen Wort löse und sie selbständig gleichsam „als dramatische Handlung“ wirken lasse.

---

[3]) Allfeld S. 140.

Daß ich in beiden Fällen das regielle Urheberrecht verletze, ergibt sich von selbst. Die angeführten Beispiele lassen zugleich erkennen, wie weit der Begriff der Vervielfältigung zu fassen ist. Sowohl die konkrete Nachbildung wie die bloße Filmaufnahme sind darin einbegriffen. Doch ist eine solche weitherzige Auslegung hier durchaus am Platz. Denn der Schutz gegen Vervielfältigungen ist der einzige, der dem Regiekunstwerk gegenüber praktisch wird, oder besser ausgedrückt: ein Eingriff in regielle Urheberrechte kann nur durch Vervielfältigung geschehen. Der Beweis für diese Behauptung läßt sich unschwer führen.

Eines besonderen Schutzes des Regiekunstwerkes gegen die öffentliche Aufführung, wie er dem Bühnenwerk und den tonkünstlerischen Werken gewährt ist, bedarf es nicht. Von einer „Aufführung" des Regiewerkes in dem hier verstandenen Sinn kann man überhaupt nicht sprechen. Die Aufführung bedeutet für ein Bühnenwerk eine Möglichkeit, in Erscheinung zu treten. Für das Regiekunstwerk ist aber die konkrete Gestaltung Existenzbedingung, die Aufführung als solche schafft ja eben erst das Regiekunstwerk. Unter Aufführung versteht das Gesetz eine einzelne Erscheinungsmöglichkeit für ein bereits in anderer Form bestehendes Geisteswerk; ein Spezialverbot der öffentlichen Aufführung hätte dem Regiekunstwerk gegenüber deshalb keinen Sinn, weil dieses überhaupt nicht in dem hier verstandenen Sinn „aufgeführt" werden kann.

Auch das Verbot der gewerbsmäßigen Verbreitung erscheint für das regielle Urheberrecht bedeutungslos. Das ergibt sich ohne weiteres aus dem Begriff des Verbreitens. „Verbreiten ist eine Handlung, durch welche ein Exemplar des Werkes als solches anderen als den bei der Handlung beteiligten Personen derart zugängig gemacht wird, daß diese einen bestimmungsgemäßen Gebrauch davon machen können.“[4]) Eine solche Handlung erscheint dem Regiekunstwerk gegenüber einfach unmöglich. Von einem „Exemplar des Werkes als solchem“ kann man hier nicht sprechen, noch von einem „Zugängigmachen zu bestimmungsgemäßem Gebrauch“. Aber wenn man auch von der etwas unklaren und verschwommenen Ausdrucksweise obiger Definition absieht, muß man zu demselben Resultat kommen. Verbreiten kann ich nur etwas, was sich ohne Wesensänderung räumlich verschieben läßt, was unabhängig von seiner Umgebung in geschlossener Gestaltung für sich besteht. Wie wollte ich z. B. die Oedipus-Inszenierung „verbreiten“? Ich kann allerdings schriftlich oder mündlich berichten, Reinhardt habe diese Szene so oder so gestaltet, aber ich kann nicht die Inszenierung als solche verbreiten, „zu bestimmungsgemäßem Gebrauch zugängig machen“! Das geht nicht, weil mir der Gegenstand

---

[4]) Allfeld S. 112.

der Verbreitung infolge der unkonsistenten Natur des zu verbreitenden Objektes fehlt.[5])

Wir haben somit erwiesen, daß tatsächlich das regielle Urheberrecht nur durch unbefugte Vervielfältigung verletzbar erscheint. Ein Schutzrecht des Urhebers kann also nur in dieser Richtung entstehen; sobald es seine gesetzliche Anerkennung gefunden haben wird, ist dem bestehenden augenblicklichen Bedürfnis Abhilfe geschaffen.

§ 9.

Schluß.

Wir sind am Schlusse unserer Untersuchung angelangt. Vergegenwärtigen wir uns nochmals zusammenfassend ihre Ergebnisse!

Ein Urheberrecht am Regiekunstwerk erscheint begrifflich möglich, soweit es sich um die Rahmenregie und ihre Ausgestaltung handelt. Seine Voraussetzungen sind erfüllt, sobald eine selbständige geistige Schöpfung des Regisseurs vorliegt. Wo sein selbständiges Schaffen auf irgendwelche Art unterbunden ist, wo er auf die Verkörperung fremder Ideen beschränkt bleibt, entsteht kein urheberrechtsfähiges Werk.

---

[5]) Die einschränkende Bestimmung des Gesetzgebers gegenüber dem Verleihen (nach K o h l e r, Autorrecht S. 117, ein schwerer Mangel des Gesetzes) kann für unsere Untersuchung außer Betracht bleiben.

Für die Textregie ist von vornherein ein Urheberschutz abzulehnen. Sie kann keine selbständige Geistesschöpfung hervorbringen, da sie stets von dem umbildenden Willen anderer — der Schauspieler — abhängig bleibt. Ein Urheberrechtsschutz als Schutz gegen unbefugte Nachbildung muß ihr ferner versagt werden, weil eine Nachbildung des textregiellen Werkes seiner Natur nach unmöglich erscheint.

Als Träger des regiellen Urheberrechtes in den angegebenen Grenzen ist prinzipiell der Eigentümer des Theaters anzusehen, dem der Regisseur vertraglich verpflichtet ist. Freie Vereinbarung ist vorbehalten. In jedem Fall bleibt die Urheberschaft mit der Person des Regisseurs verbunden.

Gerät das regielle Urheberrecht mit einem Einzelurheberrecht in Konflikt, so muß es unterliegen, wenn eigenmächtig ein rechtlich geschützter Gegenstand in die Inszenierung eingefügt worden ist. Wird ein schutzberechtigter Gegenstand auf Anweisungen des Regisseurs zu Inszenierungszwecken erst geschaffen, so absorbiert das regielle Urheberrecht alle sonstigen etwa entstehenden Schutzberechtigungen.

Es wurde ferner die urheberrechtliche Bedeutung des Regiebuches kurz gewürdigt. Abzulehnen war die Auffassung, als sei mit dem Schutze des Regiebuches etwa die darin niedergelegte Inszenierung gegen Nachahmung geschützt. Das Regiebuch ist als Geisteswerk lediglich gegen Veräußerung usw. gesichert. Die urheber-

rechtlichen Befugnisse stehen zugleich mit dem Eigentum an dem Regiebuche dem Theatereigentümer zu, bei dem der Regisseur angestellt ist.

Die Untersuchung über den gesetzlichen Schutz des Regiekunstwerkes hat ergeben, daß ein solcher de lege lata noch nicht besteht; de lege ferenda wäre er durch Beseitigung des Erfordernisses der Schriftlichkeit als Voraussetzung der Schutzfähigkeit zu gewähren. Ein urheberrechtlicher Schutz gegen unbefugte Vervielfältigung des Regiekunstwerkes würde genügen; alle andern Eingriffsmöglichkeiten, die einem Urheberrecht gegenüber gegeben sein könnten, scheiden der Natur der Sache nach bei dem regiellen Urheberrecht aus.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.